

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais**

Trabalho de Projeto

***MOVER, CO-MOVER, VER –  
História de uma indagação através da prática artística***

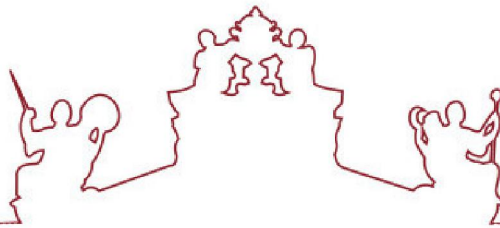
**Maria Balbina Dias Pires Leitão**

Orientadoras | Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Investigadora Doutora Márcia Cristina Almeida Oliveira

Évora 2020





**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais**

Trabalho de Projeto

***MOVER, CO-MOVER, VER –  
História de uma indagação através da prática artística***

**Maria Balbina Dias Pires Leitão**

Orientadoras | Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Investigadora Doutora Márcia Cristina Almeida Oliveira

Évora 2020

Membros do Júri:

Prof. Doutor Luís Afonso (Presidente), Universidade de Évora

Investigadora Doutora Márcia Cristina Almeida Oliveira (Vogal Arguente),  
Universidade do Minho Centro de Estudos Humanístico

Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado (Vogal Orientadora), Universidade de  
Évora

## Agradecimentos

Alguns anos depois de me ter licenciado em Arquitectura Paisagista na Universidade de Évora em 2008, voltei a matricular-me no intuito de desenvolver as minhas capacidades artísticas. Encontrei na Universidade de Évora um ambiente acolhedor e estimulante, que me tem permitido avançar mais longe do que era o meu propósito inicial.

Estou em dívida de gratidão com todos os funcionários ao serviço do Departamento de Artes Visuais e Design da Escola de Artes da Universidade de Évora, em especial ao Assistente Operacional Sr. João Polido, aos Técnicos Superiores Márius Araújo, Sílvio Matos e ao Sr. Francisco Eduardo responsáveis pelas oficinas de Madeira e Metal, assim como à Técnica Superior Vanda Sim Sim, do laboratório de Gravura e Serigrafia. Nunca os poderei recompensar pela competência e pela forma paciente e bem-disposta com que sempre me prestaram o seu apoio.

Durante o curso, tive oportunidade de aproveitar especialmente os ensinamentos dos Professores Doutores Manuela Cristóvão, Luís Afonso e Paula Reaes Pinto, atentos e entusiastas, sempre disponíveis para me tirar dúvidas ou apontar alternativas.

Agradeço à Doutora Márcia Oliveira, que aceitou ser minha co-orientadora do mestrado. A leitura da sua tese de doutoramento foi influência preponderante no meu trabalho.

Reconheço que a Professora Doutora Teresa Furtado foi a pessoa que mais me marcou ao longo destes anos, pela sua entrega pessoal, profundidade de conhecimentos, e incentivo permanente a ir mais longe. Assim como pela sua amizade e confiança que tem incutido em mim mesma, na minha capacidade para prosseguir novos projectos e na orientação deste mestrado.

De entre os meus colegas, a quem agradeço em geral a “boa onda”, destaco a Inês Marcos que, apesar de muito mais nova do que eu, tem tido grande paciência para as minhas dificuldades informáticas e muito me tem ajudado. E a Bárbara Rossi (Fig. 4), voluntariosa e alegre, pronta a alinhar em novas ideias.

Tenho tido amigos muito bons, entre os quais agradeço à Coca Froes David (Fig. 1) e à Margarida Lagarto pelo incentivo à pintura, ao António Cruz de Carvalho pela contribuição poética e musical, à Ana Sampaio pela disponibilidade para a dança e boas conversas (Figs. 2-3). Mas não posso deixar de salientar a grande sorte que tenho na amizade do Joaquim Tavares, sempre disponível para me oferecer boas opiniões e resolver dificuldades técnicas, a quem também agradeço do fundo do coração.

Finalmente, agradeço ao António, que não sabia no que se estava a meter quando se casou comigo, e aos nossos filhos Teresa e António, de cujas capacidades artísticas não duvido. Não há palavras.

Não me esqueço de todas as pessoas que, embora não nomeie aqui de forma concreta, foram importantes para mim ao longo desta aventura. Entre elas as mais queridas, como os amigos de todos os dias, os meus pais, sempre activos e dedicados, a minha avó Bárbara, que me ensinou mais da vida do que todas as escolas, a minha sogra Maria Antónia, mulher que, sem concessões, acreditou em mim.





Fig. 1 – Maria Leitão, *Eu e a Coca David a pintar na ribeira Valverde*, 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.



Figs. 2-3 – Maria Leitão, *Eu e a Ana Sampaio, passeio de bicicleta e boas conversas*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px (fig. à esq.), e 4032 x 3024 px (fig. à dir.). Colecção da autora.



Fig. 4 – Maria Leitão, *Eu e a Bárbara no fim da dança*, 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.

## Resumo

Todo o nosso desejo se organiza em torno do ver. Deixamos de ser o pouco que somos quando damos sentido e incorporamos o que vemos.

O corpo, enquanto forma e reflexo da história pessoal dependente da experiência sensível e significativa no mundo, sujeito a diferentes modos de ver e ser visto, é o meu objecto de estudo central. Esta investigação irá assentar em questões de corporeidade e identidade que, ao longo da vida, vão sofrer alterações e adquirir novas formas, cicatrizes e reconformações.

Tendo como ponto de partida a minha prática artística de pintura, desenho, gravura e vídeo, a investigação MOVER, CO-MOVER, VER aspira integrar movimento, cor, palavras, imagens, reflexões, fragmentos, filmagens – para ir mais além, tendo como referência o estado da arte do nosso tema de estudo central, isto é, as questões do corpo e da visão a partir de artistas que cruzam o universo das artes desde a pintura, vídeo, performance, movimento, instalação e literatura. Entre estes artistas destaco Carolee Schneemann, Nancy Spero, Clarice Lispector e Pablo Neruda.

Para enquadrar esta compreensão, apoio-me em pensadores importantes na área de estudos culturais, história de arte, e ciências sociais como Ana Gabriela Macedo, José A. Bragança de Miranda, Susan Gubar, Adrienne Rich, Hélène Cixous, Nancy Huston, David Le Breton, Georges Didi-Huberman e Italo Calvino.

Este trabalho é uma indagação interminável, re-visão sempre incompleta da nossa sobre-vivência.

**Palavras-chave:** ver, artes visuais, corporização, memória, movimento, dança.

# **Title: MOVE, CO-MOVE, SEE – History of an inquiry through artistic practice**

## **Abstract**

All our desire is organized around seeing. We stop being the little we are when we make sense and incorporate what we see.

The body, as a form and reflection of personal history dependent on sensitive and meaningful experience in the world, subject to different ways of seeing and being seen, is my central object of study. This research will be based on corporeality and identity issues that, throughout life, will change and acquire new forms, scars and reconformations.

Taking as a starting point my artistic practice of painting, drawing, engraving and video, the research MOVE, CO-MOVE, SEE aspires to integrate movement, color, words, images, reflections, fragments, footage – to go further by reference to the state-of-the-art of our central subject matter, that is, the questions of body and vision from artists that cross the universe of the arts from painting, video, performance, movement, installation and literature. These artists include Carolee Schneemann, Nancy Spero, Clarice Lispector and Pablo Neruda.

To frame this understanding, I rely on leading thinkers in the field of cultural studies, art history, and social sciences such as Ana Gabriela Macedo, Jose A. Bragança de Miranda, Susan Gubar, Adrienne Rich, Nancy Huston, David Le Breton, Georges Didi-Huberman, Italo Calvino.

This work is an endless quest, always incomplete re-view of our survival.

**Keywords:** see, visual arts, embodiment, memory, movement, dance.

# Índice Geral

<b>ÍNDICE GERAL .....</b>	<b>7</b>
<b>ÍNDICE DE IMAGENS .....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 – LOGOS .....</b>	<b>23</b>
1.1. APRENDER A VIVER COM CLARICE LISPECTOR .....	25
1.2. DILETANTES DA VIDA .....	27
1.3. BORBOLETAS .....	32
1.4. PESO DAS PALAVRAS .....	36
<b>CAPÍTULO 2 – CORPO .....</b>	<b>38</b>
2.1. CRIATURAS MAIS PATÉTICAS DO QUE LÓGICAS .....	38
2.2. CORPO COMO REFLEXO .....	41
2.3. REALIDADE: VER, OUVIR OU SABOREAR .....	44
2.4. ÁGUA SEXUAL – FUSES .....	44
2.5. CAROLEE SCHNEEMANN .....	47
2.5.1. LÍQUIDO .....	51
2.6. PAULA REGO .....	63
2.7. CLARICE LISPECTOR .....	64
2.8. A CORAGEM DE JULGAR VER .....	67
2.9. CORPO QUE SE CO-MOVE .....	68
2.10. VÍDEO <i>MOVER-COMOVER-VER</i> .....	70
2.11. NANCY SPERO .....	93
2.12. VIA CRUCIS DO CORPO .....	96
2.13. O PRATO DAS DELÍCIAS – PÉTALAS, COR, AROMA E SABOR .....	102
2.14. EU, QUE TROTO NERVOSA .....	111
2.15. O QUE É A VIDA, UMA ILUSÃO? .....	111
<b>CAPÍTULO 3 – IDENTIDADE .....</b>	<b>115</b>
3.1. IDENTIDADES DÉBEIS .....	115
3.2. QUEM SOU EU? .....	116
<b>CAPÍTULO 4 – A HORA DA ESTRELA .....</b>	<b>120</b>
4.1. VÍDEO: “CORAÇÃO SELVAGEM” .....	122
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>125</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>129</b>

<b>ANEXOS.....</b>	<b>135</b>
A.1. OS MEUS CADERNOS.....	136
A.2. EXPERIÊNCIAS NO ÂMBITO DA MONTAGEM DA INSTALAÇÃO JARDIM MISS ALGRAVE .....	149
A.3. EXPOSIÇÕES E OUTRAS PARTICIPAÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DA PESQUISA.....	154
A.3.1. <i>Exposição Colectiva Género na arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência</i> .....	154
A.3.2. <i>Prémio Arco-Íris 2017, Exposição Género na Arte, Corpo, sexualidade, identidade, resistência, 2017.</i> .....	155
A.3.3. <i>Doc Nomads: Workshop de realização de documentários, 2018, Évora.</i> .....	155
A.3.4. <i>Exposição colectiva: Zonar, 2018. Évora, Portugal.</i> .....	156
A.3.5. <i>Exposição individual: Mover Co-Mover Ver, 2018. Évora. Portugal.</i> .....	156
A.3.6. <i>Brochura da Exposição Mover Co-Mover Ver, 2018. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Évora. Portugal.</i> .....	157
A.3.7. <i>Convite Exposição Mover Co-Mover Ver</i> .....	157
A.3.8. <i>Workshop de Desenho e Monotipia a Novos alunos</i> .....	158
A.3.8. <i>Exposição Corpo Nu Desenho, 2018. Évora. Portugal.</i> .....	158
A.3.9. <i>Exposição Colectiva: ramificações, 2019. Lisboa, Portugal</i> .....	159
A.3.11. <i>Peça em cartaz de divulgação do colóquio: representações da Diversidade sexual e género na arte, literatura e média ibéricos e ibero-americanos, 2018. Lisboa Portugal.</i> .....	160
A.4. EXCERTOS DE TEXTOS AUXILIARES .....	161
A.4.1. <i>Thornhill, J. (2019, Agosto 9). AI and literature: the muse in the machine, Financial Times, Life &amp; Arts.</i> .....	161
A.4.2. <i>Lispector, C. (2004 [1967-1973]). Aprendendo a viver.</i> .....	161
A.4.3. <i>Calvino, I. (2006 [1992]). Seis propostas para o próximo milénio.</i> .....	162
A.4.4. <i>Giusti, M. (2015). Disfraces y extravíos. Sobre el descuido del alma.</i> .....	162
A.4.5. <i>LeBreton, D. (2010). Cuerpo sensible.</i> .....	165
A.4.6. <i>Neruda, P. (1997 [1959]). Ode a las cosas.</i> .....	165
A.4.7. <i>Oliveira, M. (2013). Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução.</i> .....	167
A.4.8. <i>Sprenger, J., &amp; Kramer, H. (1968 [1486]). Malleus Maleficarum-The Hammer of Witchcraft.</i> .....	168
A.4.9. <i>Agamben, G. (2018 [2015]). The Adventure.</i> .....	169
A.4.10. <i>Martín Garzo, G., &amp; Martín Ortega, E. (2014). Los siete pecados capitales.</i> .....	169
A.4.11. <i>Lispector, C. (2012 [1973]). Água viva</i> .....	170
A.4.12. <i>Huston, N. (2018 [2016]). Vosotras bellas, vosotros fuertes.</i> .....	170
A.4.13. <i>Roudinesco, E. (2019). Diccionario amoroso del psicoanálisis.</i> .....	172
A.5. CURRÍCULO ARTÍSTICO .....	173

# Índice de Imagens

Fig. 1 – Maria Leitão, <i>Eu e a Coca David a pintar na ribeira Valverde</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	4
Figs. 2-3 – Maria Leitão, <i>Eu e a Ana Sampaio, passeio de bicicleta e boas conversas</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px (fig. à esq.), e 4032 x 3024 px (fig. à dir.). Colecção da autora. ....	4
Fig. 4 – Maria Leitão, <i>Eu e a Bárbara no fim da dança</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	4
Fig. 5 – Maria Leitão, Folha de rosto do livro <i>Diccionario dos Synonymos – Poético e de Ephitetos – da Lingua Portuguesa</i> , 1863. J. I. Roquette e José da Fonseca, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	14
Fig. 6 – Maria Leitão, <i>Corpo</i> , 2018. Técnica mista s/ papel, 64 x 35 cm. Colecção da autora. ....	15
Fig. 7 – Maria Leitão, fotograma de um dos meus primeiros vídeos, 2017. Fotograma, 1920 x 1080 px. Colecção da autora. ....	17
Fig. 8 – Maria Leitão, <i>pequeno insecto à porta de casa</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	18
Fig. 9 – Maria Leitão, <i>Mulheres artistas</i> , 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Colecção da autora. ....	20
Fig. 10 – Maria Leitão, <i>Mulheres artistas</i> , 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Colecção da autora. ....	20
Fig. 11 – Maria Leitão, <i>Mulheres artistas</i> , 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Colecção da autora. ....	21
Fig. 12 – Maria Leitão, <i>Retrato</i> , 2016. Técnica mista s/ papel, 180 x 100 cm. Colecção da autora. ....	22
Fig. 13 – Maria Leitão, <i>Pintar as sombras</i> , 2017. Fotografia digital 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	24
Fig. 14 – Maria Leitão, <i>Jardim de Miss Algrave</i> , 2019. Manipulação digital da pintura, fotografia, 3438 x 2838 px. Colecção da autora. ....	26
Fig. 15 – Maria Leitão, <i>Sophora japonica</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	27
Fig. 16 – Maria Leitão, <i>caixa forrada de tecido com gancho, espelho e pente da avó</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	28
Fig. 17 – Maria Leitão, <i>Caixa vermelha da avó com postais ilustrados</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	28
Fig. 18 – Maria Leitão, manipulação digital do fotograma do vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Fotograma, 1920 x 1080 px. Colecção da autora. ....	29
Fig. 19 – Maria Leitão, <i>A menina que quer ser</i> (eu e a mãe no monte da avó nas férias de Verão), 1969. Fotografia analógica, 14,8 x 21 cm. Colecção da autora. ....	30
Fig. 20 – Maria Leitão, <i>Explorando a cor e a pintura</i> , 2017. Colecção da autora. ....	31
Fig. 21 – Maria Leitão, <i>Experiências com aquarela s/ papel de cenário</i> , 2018. Colecção da autora. ....	31
Fig. 22 – Maria Leitão, <i>Borboleta à porta de casa</i> , 2019. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	32
Fig. 23 – Maria Leitão, pintura exploratória <i>do Prato das Delícias, Jardim de Miss Algrave</i> , 2019. Técnica mista s/ papel, 200 x 100 cm. Colecção da autora. ....	33
Figs. 24-26 – Maria Leitão, <i>Tinta das paredes da minha casa que aparece a todo o instante</i> , 2018. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	34
Fig. 27 – Maria Leitão, <i>Dança</i> (pormenor), 2016. Aquarela s/ papel, 220 x 100 cm. Colecção da autora. ....	35
Fig. 28-29 – Maria Leitão, <i>A sombra dos arbustos revelada pelo pigmento no papel quando o sol desaparece</i> , 2016. Colecção da autora. ....	36
Fig. 30 – Maria Leitão, a leveza pelo traço do lápis no papel vegetal, <i>Leveza</i> , 2016. Pastel seco s/ papel vegetal, 138 x 78 cm. Colecção da autora. ....	37
Fig. 31 – Maria Leitão, <i>Corpo</i> , 2018. Técnica mista s/ papel, 64 x 35 cm. Colecção da autora. ....	38
Fig. 32 – Maria Leitão, fragmento do painel <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 5000 x 3000 cm. Colecção da autora. ....	39

Fig. 33 – Maria Leitão, <i>Des-ordem</i> , 2016. Técnica mista s/ papel, 120 x 100 cm. Coleção da autora.....	40
Fig. 34 – Maria Leitão, <i>pintura exploratória do vídeo Líquido</i> , 2016. Técnica mista s/ papel, 240 x 100 cm. Coleção da autora.....	42
Figs. 35-38 – Maria Leitão, <i>corpo em movimento</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 4 x (4032 x 3024 px). Coleção da autora.....	43
Figs. 39-44 – Maria Leitão, fotogramas do filme <i>Fuses</i> (1967) de Carolee Schneeman. ....	45
Fig. 45 – Carolee Schneemann, <i>Personae: JT and 3 Kitch's</i> , 1957. Óleo s/ tela. 81.3 x 127 cm. Galerie Lelong Co, Halles gallery, and P.P.O.W, New York. ....	48
Fig. 46 – Carolee Schneemann, <i>Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera</i> , 1963. ....	49
Figs. 47-50 – Maria Leitão, <i>Líquido</i> (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px). Coleção da autora.....	52
Figs. 51-52 – Maria Leitão, <i>Líquido</i> (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px). Coleção da autora.....	52
Figs. 53-54 – Maria Leitão, <i>Líquido</i> (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px). Coleção da autora.....	53
Figs. 55-56 – Maria Leitão, manipulação digital de pinturas e fotogramas do vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Coleção da autora.....	53
Figs. 57-58 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica mista s/ papel. Coleção da autora.....	54
Figs. 59-60 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica mista s/ papel. Coleção da autora.....	55
Figs. 61-62 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica mista s/ papel. Coleção da autora.....	56
Fig. 63 – Maria Leitão, pintura exploratória vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica mista s/ papel, 125 x 100 cm. Coleção da autora.....	57
Fig. 64 – Maria Leitão, pintura exploratória vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica mista s/ papel 190 x 100 cm. Coleção da autora.....	58
Fig. 65 – Maria Leitão, pintura exploratória vídeo <i>Líquido</i> , 2017. Técnica s/ papel 150 x 100 cm. Coleção da autora.....	59
Fig. 66 – Maria Leitão, <i>seleção de pinturas e fotogramas para caixa de luz do vídeo Líquido</i> , 2017. Impressão tinta s/ acrílico. Coleção da autora. ....	59
Fig. 67 – Maria Leitão, <i>construção de caixa de luz Líquido</i> , 2017. Madeira pintada cor branco, impressão em acrílico, luz branca flurescente ,183 x 33 cm. Coleção da autora.....	60
Fig. 68 – Maria Leitão, <i>construção de caixa de luz Líquido</i> , 2017. Madeira pintada cor branco, impressão em acrílico, luz branca flurescente ,183 x 33 cm. Coleção da autora.....	61
Fig. 69 – Disposição das obras na sala, no âmbito da exposição “Género na arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência”, em 2017, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal.....	62
Fig. 70 – Maria Leitão, <i>6 caras de mulheres</i> , 2017. Maquilhagem sobre acetato, 210 x 197 cm. Coleção da autora.....	64
Fig. 71 – Maria Leitão, <i>5 caras de mulheres</i> , 2017. Maquilhagem sobre acetato, 210 x 197 cm. Coleção da autora.....	65
Fig. 72 – Maria Leitão, Fotogramas de performance <i>mover co-mover ver</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 3439 x 2838 px. Coleção da autora. ....	70
Figs. 73-74 – Maria Leitão, Fotogramas de performance <i>mover co-mover ver</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 2 x (3439 x 2838) px. Coleção da autora.....	71
Fig. 75 – Maria Leitão, <i>fotografia da tesoura e do dedal</i> , 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.....	72
Figs. 76-78 – Maria Leitão, <i>moldagem da tesoura em gesso</i> , 2017. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.....	73
Figs. 79-80 – Maria Leitão, fotogramas do video <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Fotogramas, 2 x (1920 x 1080 px). Galeria da CME. Coleção da autora. ....	74

Figs. 81-82 – Maria Leitão, fotogramas do video <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Fotogramas, 2 x (1920 x 1080 px). Galeria da CME. Coleção da autora. ....	75
Figs. 83-84 – Maria Leitão, <i>uma vereda no campo</i> – fotogramas do vídeo <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Fotogramas, 2 x (1920x 1080 px). Coleção da autora. ....	76
Fig. 85 – Maria Leitão, <i>preparação de imagem para serigrafia, manipulação digital das fotografias dos objectos (bit map)</i> , 2018. Coleção da autora.....	77
Figs. 86-87 – Maria Leitão, <i>a transferir imagens do acetato para seda na prensa - estufa</i> , 2018. Coleção da autora. ....	77
Figs. 88-89– Maria Leitão, fotografias do processo de execução de <i>mover-comover-ver</i> (apoio na oficina de Gravura do Colégio dos Leões da Técnica Mestre Vanda Sim Sim), 2018. Serigrafia s/ pano cru. Coleção da autora.....	78
Figs. 90-91 – Maria Leitão, fotografias do processo de execução de <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia s/ papel, dimensões variáveis. Coleção da autora.....	78
Fig. 92 – Nancy Spero, <i>The Acrobat</i> , 1990. Impressão manual e colagem s/papel. 7 painéis, 279 x 386 cm. Smith College, Northampton. ....	79
Figs. 93-96 – Maria Leitão, manipulação digital de fotogramas performance <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Fotogramas, 4 x (3439 x 2838 px). Coleção da autora.....	80
Figs. 97-98 – Maria Leitão, <i>mover-comover-ver</i> , exposição “ZONAR”. Transferência de imagem em parede. Galeria da CME, 2018. Coleção da autora. ....	81
Figs. 99-101 – Maria Leitão, <i>mover-comover-ver</i> , pormenor da instalação na exposição “ZONAR”, Galeria da CME, 2018. Transferência de imagem s/ parede. Coleção da autora.....	82
Fig. 102 – Maria Leitão, <i>mover-comover-ver</i> , pormenor de instalação na exposição “ZONAR”, Galeria da CME, 2018. Vídeo e serigrafia s/ papel, dimensões variáveis. Coleção da autora. ....	83
Figs. 103-104 – Maria Leitão, <i>primeiras experiências em papel - mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis. Coleção da autora..	84
Figs. 105-108 – Maria Leitão, <i>primeiras experiências em papel - mover-comover-ver</i> . Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis, 2018. Coleção da autora...	85
Fig. 109 – Maria Leitão, exposição na Galeria T10, Colégio dos Leões do painel em papel <i>Mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia s/ papel e colagem de papel vegetal s/ papel, 200 x 500 cm. Coleção da autora.....	85
Figs. 110-112 – Maria Leitão, <i>primeiras experiências em pano cru - mover-comover-ver</i> . Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis, 2018. Coleção da autora. ....	86
Fig. 113– Maria Leitão, imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”, 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da autora. ....	87
Fig. 114 – Maria Leitão, imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”, 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da autora. ....	87
Fig. 115 – Maria Leitão, <i>imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”</i> , 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da autora. ....	88
Figs. 116-117 – Maria Leitão, execução de painel em pano cru, <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora. ....	89
Figs. 118-119 – Maria Leitão, fragmento do painel <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora. ....	90
Figs. 120-123 – Maria Leitão, fragmento do painel <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 200 x 500 cm. Coleção da autora. ....	91
Fig. 124 – Maria Leitão, fragmento do painel <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora. ....	92
Fig. 125 – Maria Leitão, Exposição Colégio do Espírito Santo da UÉ, junto à sala das Belas Artes painel <i>mover-comover-ver</i> , 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora.....	92
Fig. 126 – Nancy Spero, <i>Codex Artaud VII</i> (pormenor), 1971. Guache e colagem de escrita à máquina, 52 x 381 cm. Institute of Contemporary Arts, London. ....	93



Fig. 127 – Hieronymus Bosch, <i>Tríptico do Jardim das Delícias</i> , 1490-1500. Óleo s/ placa de madeira de carvalho, 205,5 x 384,9 cm. Museu Nacional del Prado, Madrid, Espanha. ....	97
Figs. 128-131 – Hieronymus Bosch, <i>Tríptico do Jardim das Delícias</i> (pormenor), 1490-1500. Óleo s/ placa de madeira de carvalho, 205,5 x 384,9 cm. Museu Nacional del Prado, Madrid, Espanha. ....	97
Fig. 132 – Maria Leitão, o olhar atento do mocho, pormenor da peça <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	100
Fig. 133 – Maria Leitão, a maçã simbolo do pecado, pormenor da peça <i>Prato das Delícias</i> , 2019: Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	101
Fig. 134 – Maria Leitão, <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	102
Fig. 135 – Maria Leitão, sala de Exposição <i>Palacio Galveias</i> , 2019. Fotografia Digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	103
Figs. 136-137 – Maria Leitão, pesquisa do prato <i>online</i> no âmbito da realização da peça <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ..	103
Figs. 138-143 – Maria Leitão, <i>Tríptico do Jardim das Delícias</i> , imagens usadas no <i>Prato das Delícias</i> (pormenor). Fotografia digital a cores, 6 x 4032 x 3024 px, 2019. ....	104
Fig. 144 – Maria Leitão, frutas irresistíveis, pormenor da peça <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	105
Fig. 145 – Maria Leitão, primeira experiência <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	105
Fig. 146 – Maria Leitão, prova de impressão em papel <i>Prato das Delícias</i> (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	106
Fig. 147– Maria Leitão, impressão do <i>Prato das Delícias</i> (pormenor), 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	106
Fig. 148 – Maria Leitão, fotografia da minha cadela <i>Cevada</i> usada no <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora. ....	107
Fig. 149 – Maria Leitão, <i>Prato das Delícias</i> na inauguração da exposição “Ramificações. Género na Arte por Jovens Artistas” em Março de 2019 na Biblioteca do Palácio das Galveias, Lisboa, , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora. ....	108
Fig. 150 – Maria Leitão, Eros centro do prato, <i>Prato das Delícias</i> (pormenor), 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora..	108
Figs. 151-152 – Espaço de exposição com a instalação <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora..	109
Fig. 153 – Espaço de exposição com a instalação <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora. ....	109
Fig. 154 – Espaço de exposição com a instalação <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora. ....	110
Fig. 155 – Maria Leitão, frases da Clarice Lispector para imprimir em papel dourado, <i>Prato das Delícias</i> , 2019. Colecção da autora. ....	110
Fig. 156 – Maria Leitão, pinturas exploratórias <i>Jardim de miss Algrave</i> , 2019. Técnica mista s/ papel 150 x 100 cm. Colecção da autora. ....	112
Fig. 157 – Maria Leitão, pinturas exploratórias <i>Jardim de miss Algrave</i> , 2019. Técnica mista s/ papel de arroz, 138 x 78 cm. Colecção da autora. ....	113
Fig. 158 – Maria Leitão, <i>Jardim de miss Algrave</i> (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora. ....	116
Fig. 159 – Maria Leitão, <i>Jardim de miss Algrave</i> (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora. ....	117
Fig. 160 – Maria Leitão, <i>Jardim de miss Algrave</i> (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora. ....	118
Fig. 161 – Maria Leitão, <i>Jardim de miss Algrave</i> (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora. ....	119

Figs. 162-164 – Maria Leitão, os dois fotogramas de cima são do filme realizado na Feira de S. João, 2019. Fotografia digital a cores, 2 x (1920 x 1080 px). O fotograma de baixo pertence ao vídeo <i>Coração Selvagem</i> . Vídeo HD, 02:42, cor, som, 2019. Colecção da autora.....	122
Figs. 165-170 – Maria Leitão, fotogramas do vídeo <i>Coração Selvagem</i> . Vídeo HD, 02:42, cor, som, 2019. Colecção da autora.....	123
Fig. 171 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	136
Figs. 172-173 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	137
Figs. 174-175 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	138
Figs. 176-177 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	139
Figs. 178-179 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	140
Figs. 180-181 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	141
Figs. 182-183 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	142
Figs. 184-185 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	143
Figs. 186-187 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	144
Figs. 188-189 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	145
Figs. 190-191 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	146
Figs. 192-193 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	147
Fig. 194 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora. ....	148
Figs. 195-196 – Maria Leitão, construção semi-esfera em acrílico (Experiências) na oficina plásticos com ajuda do técnico Mestre Sílvio Matos, 2019. Colecção da autora. ....	149
Figs. 197-198 – Maria Leitão, desenho (com caneta de acetato) de borboletas em semi-esfera de acrílico 2019. Colecção da autora.....	150
Fig. 199 – Maria Leitão, aparelho movido a pilhas para projecção de semi-esfera com desenho de borboletas, 2019. Colecção da autora. ....	151
Fig. 200 – Maria Leitão, Experiências de projecção de desenhos na semi-esfera em acrílico, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.....	151
Fig. 201 – Maria Leitão, Experiências de projecção de desenhos na semi-esfera em acrílico, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.....	152
Fig. 202 – Maria Leitão, Experiências de projecção <i>Jardim Miss Algrave</i> , na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora. ....	152
Figs 203-204 – Maria Leitão, Experiências de projecção do vídeo <i>Coração selvagem</i> , na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.....	153
Fig. 205 – Cartaz da Exposição Colectiva <i>Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência</i> . MNC-Chiado, 2017. ....	154
Fig. 206 – Cartaz de divulgação do “Prémio Arco-Íris 2017”, pela Exposição <i>Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência</i> , 2017. ....	155
Fig. 207 – Cartaz <i>Doc Nomads, Workshop de realização de documentários</i> , 2018, Évora. Portugal. ....	155
Fig. 208 – Cartaz da Exposição <i>Zonar</i> , 2018, Évora, Portugal. ....	156
Fig. 209 – Cartaz da Exposição <i>Mover Co-Mover Ver</i> , 2018, Évora, Portugal. ....	156
Fig. 210 – Brochura da Exposição <i>Mover Co-Mover Ver</i> , 2018, Évora, Portugal.....	157
Fig. 211 – Convite Exposição <i>Mover Co-Mover Ver</i> , 2018, Évora, Portugal. ....	157
Fig. 212 – Cartaz da Recepção Institucional aos Novos Alunos pela Escola de Artes da Universidade de Évora, 2018, Évora, Portugal. ....	158
Fig. 213 – Cartaz da Exposição <i>Corpo Nu Desenho</i> , 2018, Évora, Portugal.....	158
Fig. 214 – Cartaz da Exposição <i>Ramificações</i> , 2019. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Biblioteca Palácio Galveias. Lisboa. Portugal. ....	159
Fig. 215– Convite da Exposição <i>Ramificações</i> , 2019. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Biblioteca Palácio Galveias. Lisboa. Portugal. ....	159
Fig. 216 – Peça em cartaz de divulgação do colóquio “Representações da diversidade sexual e género na arte, literatura e média ibéricos e ibero-americanos”, 2019. Biblioteca Palácio Galveias, Lisboa. Portugal.....	160

## Introdução

Há fins imprevisíveis que justificam os seus inícios (como há mortes que justificam vidas). “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registar os factos antecedentes” (Lispector, 1977, p. 14). Não justificada ainda, estou incompleta e indago.

Num dicionário antigo (Fig. 5), deparo com “Indagação, pesquisa”:

A differença d’estas duas palavras consiste no seguinte: *Indagação* é o acto de inquirir ou averiguar alguma cousa, discorrendo por signaes e conjecturas. *Pesquisa* é a causa da averiguação feita por meios indirectos ou illicitos. Distinguem-se pelo modo como se fazem estes exames, e a qualidade distinctiva d’eles é a pessoa que os effectua. Um homem de bem, uma pessoa de elevada gerarchia, faz *indagações*; um homem pago, um agente de policia, faz *pesquisas*, porque não póde informar-se publicamente do que pretende saber. A *indagação* é necessaria, util e nobre; a *pesquisa* é traiçoeira, e leva com sigio a idéa de perseguição. – Fazem-se *indagações* para descobrir a verdade; fazem-se *pesquisas* para descobrir delinquentes. A *indagação* é um antecedente. A *pesquisa* é um segredo (Roquette, 1863, p. 388).

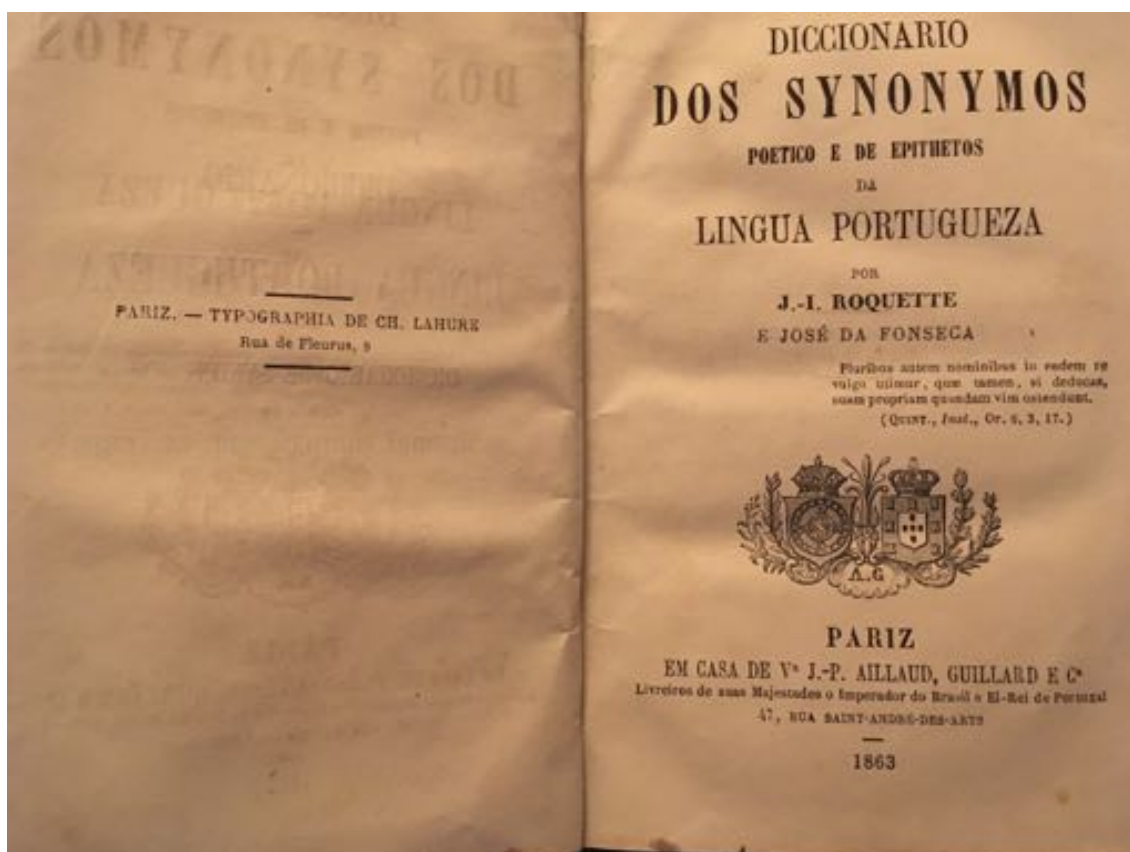


Fig. 5 – Maria Leitão, Folha de rosto do livro *Diccionario dos Synonymos – Poético e de Epithetos – da Lingua Portugueza*, 1863. J. I. Roquette e José da Fonseca, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.

Apesar de não ser “um homem de bem, uma pessoa de elevada hierarquia”, estou decidida a usurpar o direito de indagar.

Também fui página em branco. “A página em branco” (Macedo, 2002, p. 97), uma mulher. Tecida para ser escrita.

Revejo-me em todas as manchas, cicatrizes e imperfeições inscritas no meu corpo usado (Fig. 6) – mas vivo e em construção, carne e sangue, pele sensível, memórias e desejos, prazer de existir. Vontade de saber. E tenho voz: por vezes, não tenho bem a certeza daquilo que digo, sou sincera mas talvez não autêntica; noutras, entusiasmo-me com a voz de outras mulheres, que poderia ser a minha e acho-me autêntica.

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (Lispector, 2012, p. 24).



Fig. 6 – Maria Leitão, *Corpo*, 2018. Técnica mista s/ papel, 64 x 35 cm. Colecção da autora.

Sei que cada palavra é fundamental, com uma longa e mais ou menos misteriosa história atrás de si.

Dans l'état actuel des langues européennes, presque tous les mots sont des métaphores. Beaucoup demeurent invisibles, même à des yeux pénétrants; d'autres se laissent découvrir, offrant volontiers leur image à qui le veut contempler (de Gourmont, 1923, p. 187).

Mas, por muito respeito que tenha por cada palavra, há aventuras a que gostaria de não fugir – ou um demónio meu que não me deixa descansar.

Si j'étais encore assez jeune et assez osé, je violerais à dessein toutes lois de fantaisie; j'userais des allitérations, des assonances, des fausses rimes, et de tout ce qui me semblerait commode (...) (Goethe *apud* de Gourmont, 1923, p. 239).

O meu corpo faz parte da minha voz. Como também a forma como me visto e tudo o que faço que é importante apesar de inútil (enquanto boa parte da minha vida é prosaica, passada a fazer coisas úteis, mas essa é uma vida paralela). Há pessoas e coisas que fazem parte do meu corpo, porque as amo ou me incomodam. Não me são indiferentes e preciso delas todas: dão-me força e ideias. Vivas ou mortas, reais ou fictícias, orientam-me. São minhas professoras, transparecem na minha voz.

Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam um intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem sentido utilitário: sou sozinha, eu e a minha liberdade (...). Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica. E me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens (Lispector, 2012, p. 20).

Leio, pinto, danço, gravo, imprimo, rasgo e colo, filmo e faço-me filmar (Fig. 7), pinto outra vez. Sei que estou exposta, envergonho-me e acho que sempre será assim. Entrego-me sem defesa porque quero fazer da minha vulnerabilidade a minha força. Vou sabendo cada vez mais, mas não tenho certezas, há muitas coisas que não sei. Mas sei que tenho de estar preparada para a decepção. Tenho sempre esperança na ruptura da continuidade de desejos e projectos.



Fig. 7 – Maria Leitão, fotograma de um dos meus primeiros vídeos, 2017. Fotograma, 1920 x 1080 px. Colecção da autora.

Repugna-me aderir à cómoda opinião da maioria, satisfazer-me com esse entediante calor humano. Desconfio de multidões. Mas todos somos vulneráveis seres inacabados, “em construção”: facilmente feridos, carecemos de cuidados e somos

capazes de transformação. Faz parte constitutiva de nós um certo grau de responsabilização pelo cuidado de todos – humanos e não humanos. Acarinhar o que é bom, por pequeno e frágil que seja (Fig. 8). Em tempos, ensinei aos meus filhos o *Cântico das Criaturas* de São Francisco de Assis, e quero a minha parte da responsabilidade humana na Terra. Ínfima mas exigente. Se sou artista, farei coisas da minha maneira. E não sou ingrata, não esquecerei nunca que sou hóspede da vida.



Fig. 8 – Maria Leitão, *pequeno insecto à porta de casa*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.

Vivo num tempo forte da afirmação da liberdade feminina após cinquenta anos de combate no mundo ocidental, que se tem estendido de forma universal. O meu desejo de adquirir autonomia na exploração múltipla de várias técnicas de expressão artística consolidou-se nos anos de prática universitária, em especial ao experimentar a videoarte – que compreendo ser um instrumento privilegiado para a minha potenciação criativa enquanto mulher em interacção social. Sinto-me bem acompanhada nesta linha de

apreensão da realidade que surge como estímulo novo e adequado ao olhar e sentir femininos.

(...) Considerando que vivemos numa época histórica dominada pelos meios audiovisuais, que influenciam a forma como pensamos tanto o mundo à nossa volta como o modo de nos concebermos a nós mesmos, a videoarte é, em nossa opinião, uma área de grande interesse, social e sociológico, na medida em que tem por base uma técnica audiovisual que permite gravar imagens e sons através de uma câmara vídeo, desde a mais profissional ao simples telemóvel, e reproduzi-los imediatamente num monitor de computador, ecrã de televisão ou transmiti-los via internet, sendo ideal para retratar as realidades sociais e individuais de forma fácil, livre, autónoma, espontânea e sem interdições (Furtado, 2014, p. 7).

Revendo os trabalhos que fiz, verifico a centralidade da problemática do corpo feminino. Compreendo-a numa perspectiva histórica de conquista do mundo pelo ser humano. Em termos práticos, apesar do progresso tecnológico ter permitido desligar recentemente a reprodução do acto sexual, é dificilmente controlável a atracção involuntária, inata, que o corpo da mulher exerce sobre o homem; a mulher ser o mistério do mundo aos olhos do homem está no “disco duro” genético do macho humano. De forma geral, o homem depende do controle que exerce sobre a mulher, demasiado preciosa para o seu projecto vital. Então as mulheres só poderiam ser livres num contexto de debilitação da identidade masculina. Há aqui uma clássica situação de tensão entre dois pólos extremos, em que nos cabe encontrar equilíbrios que ultrapassem relacionamentos injustos entre os diferentes géneros e permita o florescimento de todos, da forma em que cada pessoa possa viver a sua aventura irrepetível.

Sob influência de mulheres muito importantes para mim – desde as minhas professoras com destaque para Teresa Furtado (Fig. 9), até mulheres já falecidas como Carolee Schneemann (Fig. 10), Nancy Spero ou Clarice Lispector, (Fig. 11) pessoas corajosas que me emprestam a inspiração – quero contribuir para encontrarmos bons sentidos para a vida.





Fig. 9 – Maria Leitão, *Mulheres artistas*, 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Coleção da autora.



Fig. 10 – Maria Leitão, *Mulheres artistas*, 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Coleção da autora.



Fig. 11 – Maria Leitão, Mulheres artistas, 2019. Técnica mista, monotipia e transferência s/ papel, 180 x 100 cm. Coleção da autora.

A necessidade da indagação, perante a enorme abundância de formas artísticas e textos sobre este tema, é uma tarefa infinita numa espécie de “dia-a-dia” ou “vida-a-vida” (Lispector, 2012). Mergulho nas palavras com esforço e prazer, interrompo para respirar e volto a mergulhar (Fig. 12).



Fig. 12 – Maria Leitão, *Retrato*, 2016. Técnica mista s/ papel, 180 x 100 cm. Colecção da autora.

## Capítulo 1 – *Logos*

No princípio era o Verbo – assim começa de forma um tanto misteriosa o Evangelho de S. João. Marca o poder da Palavra enquanto primeira pedra da construção humana. Não é concebível uma *humanidade* sem palavras. Elas são condição indispensável para a compreensão e entendimento humano, atento às especificidades culturais e ao gosto de as respeitar. Porque afinal é de respeito pelas pessoas que falamos, quando falamos de palavras. É a palavra que lhes dá substância, lhes retira a *invisibilidade* no meio da multidão.

Sobre a crescente inquietação que também a mim provoca o progresso das tecnologias de informação e comunicação, sirvo-me de excerto de um artigo do Financial Times (Anexo 2) em que limpidamente é descrita a progressiva captura da palavra pela máquina e a eminente alienação da linguagem enquanto mediadora da compreensão e introspecção humana.

Perante tais interrogações frente ao irreversível avanço da técnica, farei o possível para combater qualquer pessimismo e recordar Nietzsche quando disse que “É preciso estar sempre à altura do acaso” (Innerarity, 2001, p. 33), imperativo de precaução que apelava à coragem e imaginação nas tarefas humanas. Criadores da “inteligência artificial” que nos deslumbra e ameaça, quero acreditar que a vida humana na Terra será protegida pela própria técnica. Estou atenta mas farei como Clarice Lispector e, para já, não me vou preocupar com isto. Principalmente porque “não sei”, como ela gostava de responder às perguntas directas que lhe faziam.

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planeamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer (Lispector, 2012, p. 21).

Espero que ler e escrever me façam pintar de uma outra forma. Não sei, mais uma vez. Deixo-me acontecer, eu também (Fig. 13).



Fig. 13 – Maria Leitão, *Pintar as sombras*, 2017. Fotografia digital 4032 x 3024 px. Coleção da autora.

Quando tentei ler Clarice Lispector pela primeira vez, fiquei incomodada com a nota inicial e pus o livro de lado:

Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu (Lispector, 1999, p. 7).

Passados anos, vejo que Clarice Lispector conseguia descrever sentimentos ocultos, infinidade de impressões contraditórias em que muitas vezes me reconheço. É bem verdade que é preciso saber não entender.

Mas passei grande parte da minha vida convencida de que devia tentar entender tudo. Hoje, sei que há becos sem saída no entendimento humano ou blocos negros no meio do pensamento. Mas também pode acontecer ficar subitamente encantada quando uma “palavra mágica” me liberta do bloqueio. Logo surgem outras, rebanho de ovelhinhas umas atrás das outras, e percebo que, talvez mais do que dizia Virginia Woolf “as palavras pertencem umas às outras” (Woolf *apud* Maffei, 2019, p. 44), somos nós que afinal lhes pertencemos, com elas nos curamos e por elas podemos ser feridas de morte.

E o Verbo se fez carne. Carne, corpo.

Mas ainda é cedo para chegar ao corpo, meu tema preferido, e volto a Clarice Lispector .

### **1.1. APRENDER A VIVER COM CLARICE LISPECTOR**

Não tenho a culpa de existir e não acredito em guiões para bem viver. Viver talvez seja mais como vaguear num bosque desconhecido, com os sentidos bem despertados mas sem saber medir as consequências dos meus passos. Quando souber, devo estar a aproximar-me do fim.

Sou o que se chama de pessoa impulsiva. Como descrever? Acho que assim: vem-me uma ideia ou um sentimento e eu, em vez de reflectir sobre o que me veio, ajo quase que imediatamente. O resultado tem sido meio a meio: às vezes acontece que agi sob uma intuição dessas que não falham, às vezes erro completamente, o que prova que não se trata de intuição, mas de simples infantilidade (Lispector, 2004, p. 28).

Como Clarice, também eu não me importo de errar e errar, se essa errância sou eu mesma e, afinal, justificação da minha vida (Anexo 3). Verdadeiramente, não sei nada, não tenho certezas; se tomo uma decisão, não tenho razoável certeza que esteja a escolher bem. Não sou fria e premeditada, gosto de namorar com o acaso. Tenho medo de compromissos e de palavras que prendem: “Tu disseste que...” é-me estranho, já não me interessam essas palavras. Não prescindo da alegria. Gosto de ler Clarice Lispector porque posso re-vê-la de muitas maneiras, como quem persegue mariposas num bosque (Fig. 14). Vou continuar a trabalhar nas palavras como pinturas – a indagar mistérios por trás da chuva miudinha de palavras.





Fig. 14 – Maria Leitão, *Jardim de Miss Algrave*, 2019. Manipulação digital da pintura, fotografia, 3438 x 2838 px. Coleção da autora.

No fim, gostaria de ser enterrada debaixo da minha sófora (Fig. 15), com um epitáfio parecido com o do famoso monge Martinus von Biberach (?-1498), de que decididamente me aproprio:

Não sei de onde venho,  
Não sei para onde vou,  
Não sei quando vou morrer.  
Admira-me a alegria que sinto.  
(Biberach *apud* Altuna, 2011)



Fig. 15 – Maria Leitão, *Sophora japonica*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.

## 1.2. DILETANTES DA VIDA

Tive uma infância livre e sem medos, no campo onde apanhava grilos e ovos das galinhas, comia figos, penteava a minha avó e fugia aos beijos das velhas, milhentas coisas em dias sem fim (Fig. 16). Cheirava tudo, aprendi cedo o sabor forte do vinho e do café provando restos nos copos, sem sombra de culpas. Ninguém me estava a vigiar nem me tentou educar antes do tempo. Estava entregue à minha fantasia rústica. Brincava muitas vezes sozinha. Fazia bonecas de papel e pintava vestidos para elas. Via e revia postais ilustrados (Fig. 17), imaginava viagens e paisagens. Recordo-me de tudo isto e sinto-me a mesma menina (já reparei que todos somos mais novos do que aquilo que os outros nos vêem). Gostava de ter netas como me parece que fui. Que pena que tenho das crianças precoces de hoje, privadas de tempo e fantasia para servir as fantasias dos pais! O meu pai é artista, mas não sabe. E eu, sou?





Fig. 16 – Maria Leitão, *caixa forrada de tecido com gancho, espelho e pente da avó*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.



Fig. 17 – Maria Leitão, *Caixa vermelha da avó com postais ilustrados*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.

Cedo me interessei pelos “factos da vida íntima das pessoas”, o que é vulgar quando se cresce livre. Não me lembro de que alguém me explicasse alguma coisa que eu não soubesse já, por instinto ou comparação. Recordarei sempre o medo de ser descoberta no meio da seara, pela dupla razão de a devastar e da companhia de outros meninos. Mas, nesses tempos felizes, não havia medos que me afligissem (Fig. 18).

Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber de tudo, o mistério continuou intacto. Embora eu saiba que de uma planta brota uma flor, continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza. E se continuo até hoje com pudor não é porque ache vergonhoso, é por pudor apenas feminino.

Pois juro que a vida é bonita (Lispector, 2004, pp. 25- 27).



Fig. 18 – Maria Leitão, manipulação digital do fotograma do vídeo *Líquido*, 2017. Fotograma, 1920 x 1080 px. Colecção da autora.

A vida é bonita, mas vem sem legendas. O sentido somos nós que lho damos se tivermos a sorte de não o herdar de pais muito diligentes e pudermos ir navegando à aventura (palavra mágica) (Fig. 19).

Thomas Mann definiu os seres humanos como diletantes da vida, ou seja, que se aventuram a viver quando todavia carecem da experiência de vida necessária para assegurar uma vida acertada. A experiência que se obtém para viver chega quando a vida já está em declínio. Nascemos e morremos demasiado rápido; nascemos quando não sabemos como se vive e morremos quando não podemos já viver como sabemos. As coisas mais importantes não se aprendem nem se ensinam antes de fazer-se. Cada um deve fazer experiência directa delas através de caminhos irrepetíveis e individuais, acidentados e inconclusos. Uma opacidade de fundo parece circundar qualquer tentativa de converter-se em “profissionais” da vida, precisamente porque a vida não se deixa submeter a ensaios, porque não é repetível (Innerarity, 2001, p. 27).



Fig. 19 – Maria Leitão, *A menina que quer ser* (eu e a mãe no monte da avó nas férias de Verão), 1969. Fotografia analógica, 14,8 x 21 cm. Colecção da autora.



Para mim, as certezas ou são abuso ou são mentira. Só sei mesmo aquilo que não quero. São-me estranhas as pessoas que têm ideias muito esclarecidas sobre aquilo que querem e que sabem ou julgam saber. Como é possível? Afasto-me delas, tenho medo do contágio. Prefiro as minhas incertezas.

Vivo como Thomas Mann diz que se vive: sem ensaio. Aventuro-me a pintar quando ainda careço de experiência para assegurar uma boa obra (Fig. 20).



Fig. 20 – Maria Leitão, *Explorando a cor e a pintura*, 2017. Coleção da autora.



Fig. 21 – Maria Leitão, *Experiências com aguarela s/ papel de cenário*, 2018. Coleção da autora.

Pintar pode surgir então como uma forma de aprender a viver, como se fosse um treino para a imprevisibilidade da vida, para a frustração de fazermos sempre algo que só aprenderemos realmente a fazer depois de o fazermos (Fig. 21). Este é um caminho muito incerto.

A peculiar beleza da excelência humana reside justamente na sua vulnerabilidade. (...) Na tradição poética grega, a excelência humana não pode ser invulnerável e conservar ao mesmo tempo a sua natureza distintiva. Ulisses prefere o amor mortal de uma mulher destinada a envelhecer ao imutável esplendor de Calipso (Innerarity, 2001, p. 28).

### 1.3. BORBOLETAS

Quando estou a pensar o que quero escrever, encantada com as palavras como borboletas, parece-me que algumas são leves e encantadoras, não suspeito delas (Fig. 22).



Fig. 22 – Maria Leitão, *Borboleta à porta de casa*, 2019. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Coleção da autora.

Noutras, pressinto perigo, perigo de condicionarem a minha liberdade como se fosse uma voz a impor-me um modo de ser. De alguém que quer comandar a minha vida (Fig. 23).



Fig. 23 – Maria Leitão, pintura exploratória *do Prato das Delícias, Jardim de Miss Algrave*, 2019. Técnica mista s/ papel, 200 x 100 cm. Colecção da autora.

Já li em Satz (2019) que uma bela mariposa pode ser um homem disfarçado, passando despercebido à frente dos nossos olhos. Desejaria apanhar uma, para observar melhor as suas cores e os desenhos das suas asas, mas nessas histórias uma mulher pode acabar louca. Tresloucada e até mesmo condenada à morte. É melhor observá-las com mais vagar (saborear o momento), deixar-me estar com elas sem lhes tocar, ouvir o sussurro das suas asas batendo e ver a maneira como dançam umas com as outras, nada decidir por enquanto. O diabo não dorme. Anna Karenina acabou debaixo de um comboio.

Pensar é difícil. Eu nem sempre consigo pensar claramente, sinto coisas. Como seria possível eu seguir uma linha de raciocínio quando tantas se vão abrindo? (quando tantas borboletas me invadem?). Para ser clara, teria de seleccionar uma e cortar outras,

e assim sucessivamente de forma maquinal, como um robô. E quanto às dúvidas? Que fazer às incertezas e a tudo o que resiste a transformar-se em palavras? (Figs. 24-26).



Figs. 24-26 – Maria Leitão, *Tinta das paredes da minha casa que aparece a todo o instante*, 2018. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Coleção da autora.

E no dia seguinte, quando já não chovem as palavras e eu já sou outra? Deve ser isto que Clarice Lispector sentia ao desejar a plenitude dos “instantes-já” (Lispector, 2012).

Tranquiliza-me Iris Murdoch (1992):

Our whole busy moral-aesthetic intellectual creativity abounds in private insoluble difficulties, mysterious half-understood mental configurations. A great part of our thinking is the retention, the cherishing, of such entities. “Inner” can coexist and fuse with “outer” and not be lost. (What is inner, what is outer?) This is what thinking is like (Murdoch *apud* Hughes, Louw & Sabat, 2006, p. 16).

Como distinguir (e para quê?) o que nos vem de dentro do que nos vem de fora (Fig. 27) para criar imagens, quando sabemos que a nossa mente vai incorporando tudo o que nos acontece na narrativa da vida e no relacionamento com outros corpos-mentes? É precisamente essa fusão que Carolee Schneemann (EUA, 1939-2019) experimenta no vídeo *Fuses* (EUA, 1964-67) (ver adiante).

Mas ainda tenho de dizer mais qualquer coisa antes de chegar ao corpo.





Fig. 27 – Maria Leitão, *Dança* (pormenor), 2016. Aguarela s/ papel, 220 x 100 cm. Colecção da autora.



## 1.4. PESO DAS PALAVRAS

Talvez ninguém melhor que Italo Calvino – no ensaio sobre a leveza em *Seis propostas para o próximo milénio* – descreva as dificuldades da expressividade verbal ou artística (Anexo 4).

Aceitamos a sua recomendação para a vida que este mito atribui à visão indirecta das coisas (Fig 28-29), forma de escapar à ameaça de petrificação pela Medusa (cujas cabeça coroada de serpentes vivas Caravaggio representou de forma tão impressionante). Perseu leva consigo a cabeça da Medusa fechada num saco e só a usa em casos extremos, apenas contra quem merece o castigo de se transformar em estátua de si próprio, talvez a maior desgraça que pode acontecer a um artista. Este mito, que Italo Calvino foi buscar às *Metamorfoses de Ovídio (livro IV)*, joga com o contraste fundamental entre peso e leveza, ingredientes inextrincáveis da vida. Remete-me de volta a Clarice Lispector:

A minha alma tem o peso da luz. Tem o peso da música. Tem o peso da palavra nunca dita, prestes quem sabe a ser dita. Tem o peso de uma lembrança. Tem o peso de uma saudade. Tem o peso de um olhar. Pesa como pesa uma ausência. É a lágrima que não se chorou. Tem o imaterial peso da solidão no meio de outros (Lispector *apud* Gotlib, 1995).



Fig. 28-29 – Maria Leitão, *A sombra dos arbustos revelada pelo pigmento no papel quando o sol desaparece*, 2016. Coleção da autora.

Volto a Perseu, que “se apoia no que há de mais leve: o vento e as nuvens” (Calvino, 2006, p. 18) para enfrentar a Medusa – leveza maravilhosa (Fig. 30), firmeza paradoxal que pode oferecer a vitória na tragédia humana.

Muitos anos depois de Ovídio, escreveu Lev Vygotsky (1896-1934) em *Pensamento e Linguagem* (1934) que “O pensamento pode comparar-se a uma nuvem derramando uma chuva de palavras”. Podemos apoiar-nos em palavras, que entendo aqui como qualquer forma carregada de sentido para tentar alcançar a ideia – o pensamento, um todo único – qual nuvem movida pelo vento.



Fig. 30 – Maria Leirão, a leveza pelo traço do lápis no papel vegetal, *Leveza*, 2016. Pastel seco s/ papel vegetal, 138 x 78 cm. Coleção da autora.

## Capítulo 2 – CORPO

### 2.1. CRIATURAS MAIS PATÉTICAS DO QUE LÓGICAS

Sabemos que, por muito que consigamos cobrir a nossa fragilidade com um espesso cobertor de palavras e por muito desenvolvidas que sejam as nossas tecnologias e a capacidade que nos conferem para inventar novos mundos (e também para os destruir), estamos ainda e sempre demasiado expostas *na realidade*.

Cheias de *ilusión* (ver adiante) na construção de fantasias protectoras – carapaças reluzentes de palavras, aço e plástico – permanecemos corpos que sofrem, sangram e morrem. E que têm medo. Mas que arriscam a própria vida na procura do prazer e da dignidade (Fig. 31).



Fig. 31 – Maria Leitão, *Corpo*, 2018. Técnica mista s/ papel, 64 x 35 cm. Coleção da autora.

“As coisas vivas têm o privilégio da dor” disse Hegel na sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (Hegel *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 24). Também alguém contou há muitos anos que, enleados por serpentes enviadas pela deusa Atena, Laocoonte e os seus filhos morreram sem conseguir defender Tróia contra o embuste dos gregos. Esse

mito representa o impasse insuportável, de dor e prisão, que desperta a *emoção* – ou é já emoção. Quando está em jogo a própria vida (e o que pode um mortal fazer contra a vontade dos deuses?), não é tempo para alinhar frases com palavras bem escolhidas! É o tempo inefável, o tempo da *e-moção*, em que uma explosão de energia insuspeitada no corpo *se transforma em movimento*: o corpo age sem tempo para “pensar” (Fig. 32).

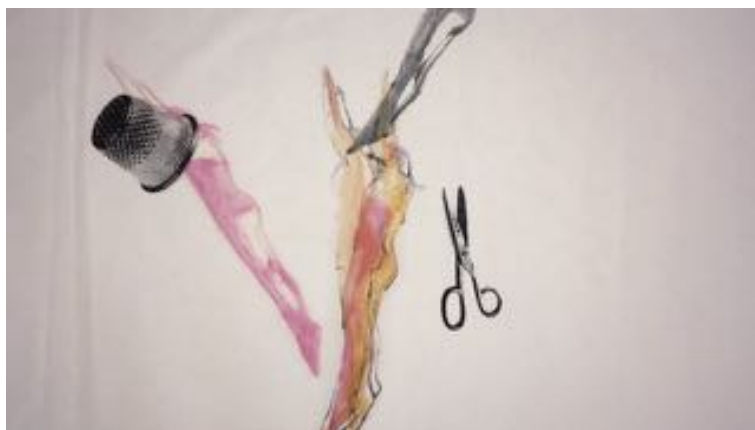


Fig. 32 – Maria Leitão, fragmento do painel *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 5000 x 3000 cm. Coleção da autora.

Novamente cito Georges Didi-Huberman, que, depois de declarar que não gosta de associar desprezo à expressão “ele é patético” por duas razões – a primeira era a da dignidade de uma pessoa que, por exemplo, ao chorar em público se fragiliza – enuncia como segunda razão:

É que a palavra patético tem uma história muito longa e muito bela que é interessante fazer emergir à superfície, como um arqueólogo faria com uma antiga estátua grega enterrada debaixo de uma fábrica em Atenas. Esta história é, justamente, a da palavra grega *pathos*, que é tão importante para os grandes autores trágicos dessa época - Ésquilo, Sófocles, Eurípides – quanto o foi, posteriormente, a palavra *logos* para os grandes filósofos exploradores da “linguagem” ou da “lógica”, Platão e Aristóteles (Didi-Huberman, 2015, p. 10).

*Pathos* instala-nos no âmbito da paixão – forma passiva da acção (“cortam-me, queimam-me”) – que tanto pode resultar numa dor injusta como benéfica. Podemos assim estabelecer a diferença fundamental entre *agir* e *sofrer*, tendo o fenómeno da emoção (que é movimento interior) ficado ligado ao *pathos*, quer dizer à paixão e à sua associação com a dificuldade em agir de forma imediata e eficaz, como no mito de Laocoonte.

Merleau-Ponty dizia que o acontecimento *afectivo* da emoção proporciona uma abertura *efectiva* do impasse. Ou seja, que o acontecimento emocionante é *passagem* para a transformação do mundo. O mesmo que, em cada uma de nós, sufoca as palavras, nos

aperta o peito e não nos deixa respirar. Que guião arcaico segue o corpo nesse movimento? Como pode tal primitivismo abrir portas inacessíveis ao raciocínio? Emocionamo-nos sem tempo para pensar. Passada a surpresa, estremecimento que parece deslocar o eu interior no seu corpo exterior, voltam a conectar-se os “mecanismos” de orientação e é-nos permitido reintegrar o acontecimento e continuar a navegar. Mas somos já outra pessoa.

A insegurança favorece a flexibilidade; é um momento de abertura de possibilidades, sem o qual seriam impensáveis tanto as inovações como a evolução cultural. Os riscos são também possibilidades; oportunidade é o nome geral de uma situação aberta cujo resultado negativo é a derrota (Innerarity, 2001, p. 27).

Avançamos por conflito, como se houvesse dentro de nós dois pólos atractores – um mais carnal, outro mais cerebral – cada um com as suas características, que se contrariam no momento inicial mas estão condenados à sintonia... transitória, porque enquanto estamos vivos tudo recomeça de novo.

O normal é um certo caos; a desordem não deve ser extirpada a qualquer preço. Já não se trata tanto de aperfeiçoar os mecanismos de segurança como de normalizar a insegurança que aceitamos como elemento das nossas formas de vida (Innerarity, 2001, p. 28).

Ou seja, há uma alegria especial, uma vitalidade refrescante, na sensação de insegurança que estimula os sentidos e a curiosidade e proporciona motivação para a aventura (Fig. 33). Alivia-me que a desordem em que vivo possa ser boa.



Fig. 33 – Maria Leitão, *Des-ordem*, 2016. Técnica mista s/ papel, 120 x 100 cm. Coleção da autora.

Muitos erros comete quem pensa descrever as suas próprias emoções! Mais acertado será atribuir a essas descrições o valor de *opiniões* sobre si própria ou de *intenções* para condicionar a realidade – dos outros e própria. Todos os comportamentos, incluindo a escolha de palavras ou de actos, são decisões entre diferentes possibilidades e são indícios que podem ser *interpretados* para tentar perceber *o que nos vai na alma* (seria possível nunca dizer esta palavra?).

Suspeitamos que, no momento em que finalmente aprisionamos a aventura patética, a vivência do *pathos*, numa torre de palavras, estamos a arriscar muito: podemos perder o melhor, o que era mais importante, o que facilmente pode passar despercebido porque pertence a uma outra ordem de coisas, entidades inefáveis e a-lógicas que nos encantam sem as podermos descrever ou controlar.

Por acreditar que a vida é mesmo assim, sinto como perturbadora a perfeição da definição de corpo oferecida por Elizabeth Grosz em “Corpos-cidades”:

Por corpo entendo uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. O corpo é organicamente /biologicamente /naturalmente “incompleto”; é indeterminado, amorfo, uma série de potencialidades descoordenadas que requerem activação e ordenação social, bem como administração a longo prazo, reguladas em cada cultura e época por aquilo que Foucault denominou “microtecnologias do poder”. O corpo torna-se humano, coincidente com a “forma” e espaço de uma psique, um corpo cuja superfície epidérmica delimita uma unidade psíquica, um corpo que define assim os limites da experiência e da subjectividade em termos psicanalíticos, através da intervenção do outro/mãe e, fundamentalmente, do Outro ou ordem Simbólica (linguagem e ordem social regulada) (...) (Grosz *apud* Macedo & Rainer, 2011, p. 91).

Por a absoluta necessidade de compreender e controlar o mundo, que o ser humano se torna “científico” e metódico, sempre tentando experimentar, raciocinar descrever, e classificar. Para tal tende a inibir qualquer fantasia que venha perturbar a coerência da narrativa lógica. É este talvez um caso de “vida ou morte”: desprovido de dentes, bico ou garras, o ser humano, o chamado *macaco pelado*, tem na linguagem verbal a sua principal arma para vencer neste mundo.

## 2.2. CORPO COMO REFLEXO

O corpo é, então, forma e reflexo de uma história pessoal, dos diferentes modos de ver e ser visto. Levantam-se infinitas questões complexas quanto às dinâmicas da



corporeidade e da identidade, processos que vão sofrendo alterações ao longo da vida, adquirindo novas formas e integrando vicissitudes e fatalidades (Fig. 34).



Fig. 34 – Maria Leitão, *pintura exploratória do vídeo Líquido*, 2016. Técnica mista s/ papel, 240 x 100 cm. Coleção da autora.

O corpo em construção é mistura activa de cicatrizes e reconformações. Ou, com Barbara Kruger, *Your body is a battleground* (Kruger *apud* Bragança de Miranda, 2012, p. 89). O ser humano é um fluxo permanente e nesse fluxo há uma batalha.

Nenhuma ciência explica totalmente por que razões se mexe um corpo vivo. Sabemos razões lógicas para isso mas testemunhamos, muitas vezes com espanto, a inquietação permanente do corpo sem causa aparente: quer agir, quer ser. É nessa vitalidade essencial, impaciência absoluta, que podemos intuir algo mais sobre o *eu* que nele existe (Figs. 35-38).



Figs. 35-38 – Maria Leitão, *corpo em movimento*, 2018. Fotografia digital a cores, 4 x (4032 x 3024 px). Colecção da autora.

Desta perplexidade, reconhecimento da ignorância, resulta um impulso sem método, uma atitude curiosa que não é possível satisfazer e de tudo se apropria. Toma o próprio corpo e explora-o: penetra no seu vasto arquivo de “memórias” desconhecidas - inscrições que vão, além da nossa origem como espécie distinta até ao animal arcaico precedente – para as refazer e transformar ao longo da vida, muitas vezes sob a forma de



*imaginação*. Nesse imaginário criador repara em certas repetições ou encadeamentos e atribui-lhes valor. Prolonga-se o mito.

Consciências débeis e insatisfeitas, estamos perdidas no meio do infinito. Mas temos uma tal vontade de excesso, de ultrapassagem, de tocar o desconhecido! Ousadia selvagem! Todo o corpo, nas suas múltiplas linguagens, é desejo de *mais* e de *já*.

Foi assim que, revoltado contra a tirania dos sentidos e da ineficácia do movimento para ver mais e melhor, clamou Jorge Luís Borges (1899-1986) contra a própria cegueira no seu poema “Elogio da Sombra”: “El tiempo ha sido mi Demócrito” (Borges, 1969, p. 28), lembrando Demócrito de Abdera, que arrancou os próprios olhos para poder ver melhor.

### **2.3. REALIDADE: VER, OUVIR OU SABOREAR**

À medida que os anos passam, estou a ver pior, por vezes, para tentar perceber melhor, fecho os olhos.

A perda de algum dos chamados “cinco sentidos”, em especial a audição, fragiliza-nos especialmente e recorda-nos que a vida mental também tem fim *à vista*!

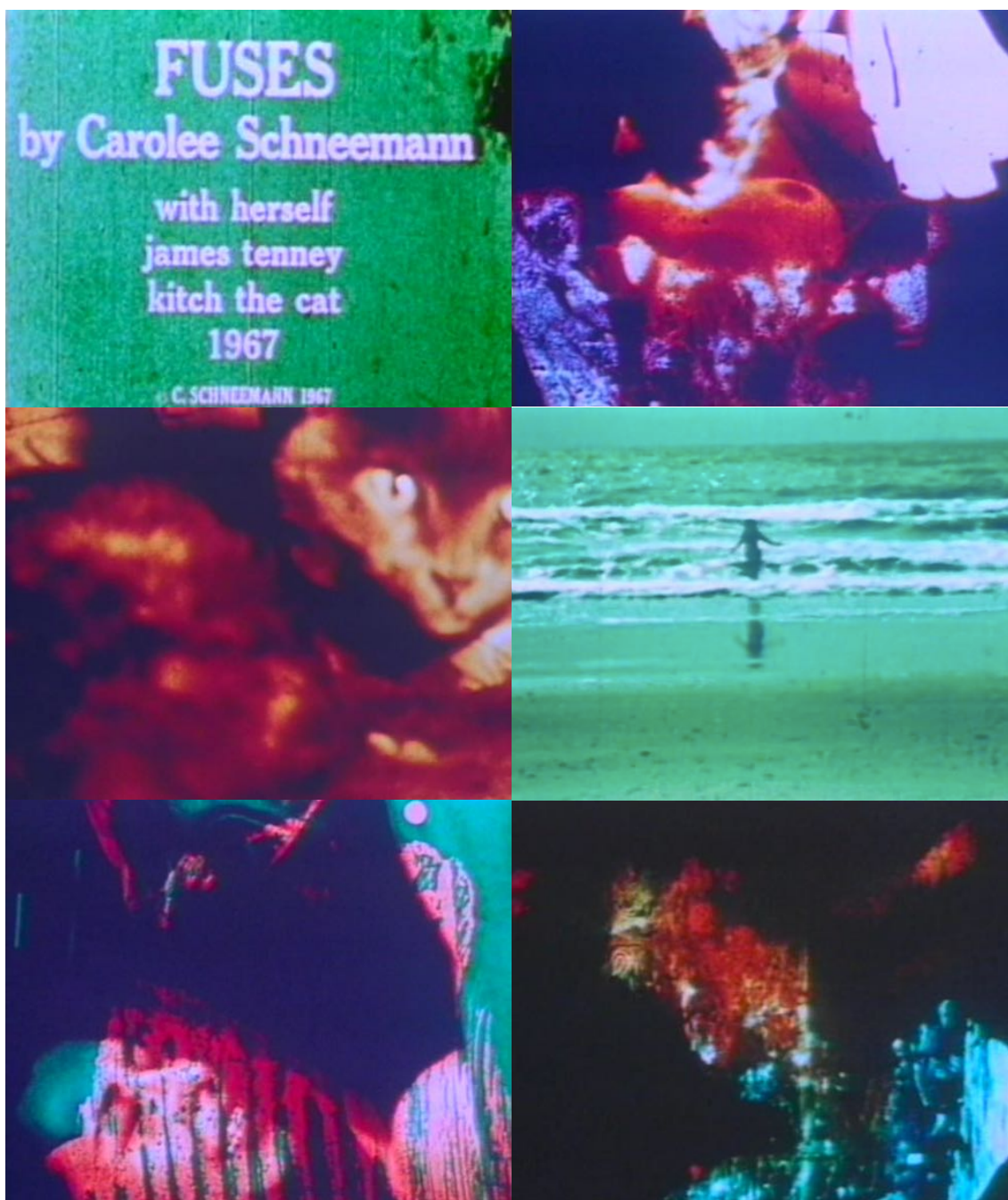
Muito se pode divagar sobre este tema, como filósofo peruano Miguel Giusti fez no seu breve ensaio “El sabor del saber” (Anexo 5), que aborda brevemente a riqueza da colaboração entre os vários modos de perceber o mundo, com “imagens” recebidas de diferentes órgãos a integrar-se e fundir-se em imagens complexas que caracterizam cada momento.

É muito interessante ver como palavras referentes a cada um dos sentidos jogam umas com as outras e invadem contextos mentais mais vastos. As palavras instaladas símbolos que movem explicam como um ser humano se vai construindo enquanto vive.

### **2.4. ÁGUA SEXUAL – FUSES**

Ainda me pergunto por que razão ler *Água Sexual* de Pablo Neruda me levou tão decididamente à escolha para apropriação do vídeo *Fuses* de Carolee Schneemann (Figs

39-44). O que vejo é-me fornecido pelo movimento. Tudo é muito orgânico e fluido, vida a rebentar pelas costuras, a explodir numa sexualidade transbordante.



Figs. 39-44– Maria Leitão, fotogramas do filme *Fuses* (1967) de Carolee Schneeman.

## ÁGUA SEXUAL

Rodando a goterones solos,  
a gotas como dientes,  
a espesos goterones de mermelada y sangre,  
rodando a goterones,  
cae el agua,

como una espada en gotas,  
 como un desgarrador río de vidrio,  
 cae mordiendo,  
 golpeando el eje de la simetría, pegando en las costuras del  
 alma,  
 rompiendo cosas abandonadas, empapando lo oscuro.  
 Solamente es un soplo, más húmedo que el llanto,  
 un líquido, un sudor, un aceite sin nombre,  
 un movimiento agudo,  
 haciéndose, espesándose,  
 cae el agua,  
 a goterones lentos,  
 hacia su mar, hacia su seco océano,  
 hacia su ola sin agua.  
 Veo el verano extenso, y un estertor saliendo de un granero,  
 bodegas, cigarras,  
 poblaciones, estímulos,  
 habitaciones, niñas  
 durmiendo con las manos en el corazón,  
 soñando con bandidos, con incendios,  
 veo barcos,  
 veo árboles de médula  
 erizados como gatos rabiosos,  
 veo sangre, puñales y medias de mujer,  
 y pelos de hombre,  
 veo camas, veo corredores donde grita una virgen,  
 veo frazadas y órganos y hoteles.  
 Veo los sueños sigilosos,  
 admito los postreros días,  
 y también los orígenes, y también los recuerdos,  
 como un párpado atrozmente levantado a la fuerza  
 estoy mirando.  
 Y entonces hay este sonido:  
 un ruido rojo de huesos,  
 un pegarse de carne,  
 y piernas amarillas como espigas juntándose.  
 Yo escucho entre el disparo de los besos,  
 escucho, sacudido entre respiraciones y sollozos.  
 Estoy mirando, oyendo,  
 con la mitad del alma en el mar y la mitad del alma  
 en la tierra,  
 y con las dos mitades del alma miro al mundo.  
 y aunque cierre los ojos y me cubra el corazón enteramente,  
 veo caer un agua sorda,  
 a goterones sordos.  
 Es como un huracán de gelatina,  
 como una catarata de espermas y medusas.  
 Veo correr un arco iris turbio.  
 Veo pasar sus aguas a través de los huesos.  
 (Neruda, 1931-1935)

A esse trabalho de apropriação dei o nome de *LÍQUIDO*, com o seguinte texto  
 acompanhante:

I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt – the intimacy of lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense – as one feels during lovemaking... It is different from any pornographic work that you’ve ever seen – that’s why people are still looking at it! And there’s no objectification or fetishization of the woman (Schneemann, 1967).

Ver o que Carolee Schneemann nos deixa ver em *Fuses* (1967), em que se apropria, funde e transcende qualquer conceito relativo ao corpo e sexo, situa-nos numa dinâmica de desejo, prazer e liberdade. O olhar tranquilo mas atento do gato “Kitch”, testemunha silenciosa do encontro entre os amantes, contrasta com a inquietação do nosso olhar, que tenta perceber mais do que é mostrado numa catadupa de imagens, cores e movimentos.

Impressiona saber que este filme continua, passados 50 anos, a ser visto e discutido. Tem a marca da autenticidade na mistura multissensorial que caracteriza a realidade, onde a ordem para dar sentido firme é geralmente frustrada.

Inquietos, voltamos ao real das imagens silenciosas mas gritantes. Recorda-nos o poema de Pablo Neruda, “Água Sexual”, e remete-nos para a condição de **locus indefeso** à mercê da infinidade de impressões, emoções, memórias, vontades com que vamos construindo a nossa bela ilusão de autonomia (Leitão, 2017).

## 2.5. CAROLEE SCHNEEMANN

Em “A pintora como instrumento do tempo real” (Schneemann, 2002), Kristine Stiles começa por afirmar que Carolee Schneemann se descreve como pintora, apesar da pouca expressão da pintura nas suas obras conhecidas. Porquê? Carolee Schneemann utilizou o seu próprio corpo como material primário, pondo em prática meios como *assemblage*, ambientes, *happenings* e *performance* até escultura cinética, instalações multimédia, filme, vídeo e fotografia. Produziu livros de artista, poesia, teoria feminista, ensaios, entrevistas e correspondência ao longo de 40 anos com membros da *avant-garde* internacional.

Para compreender a relação dos trabalhos de Carolee Schneemann com os problemas da pintura e a sua contribuição para a história da arte, Kristine Stiles recorre às notas de Leonardo da Vinci sobre a pintura, reunidas em *Paragone*. Para ele, o pintor é aquele que traz para a tela aspectos que não estão directamente acessíveis ao olhar, dando-lhes aspecto natural. A pintura torna-se assim filosofia, já que a filosofia trata do espaço interposto entre as coisas e o olho que as vê. A pintura trata o movimento dos corpos na vivacidade das suas acções, tornado instantâneo (Stiles *apud* Schneemann, 2002, p. 3).

Carolee Schneemann interessou-se pelos problemas da visão desde o tempo de estudante, altura em que o seu estilo era abstracto figurativo. Em 1957, numa carta depois de Leo Steinberg a ter visitado para discutir as suas pinturas, diz:

Eu falei de como relaciono o meu trabalho com aquilo de que **preciso** que não está no meu trabalho; estudo Cézanne de uma forma disciplinada, enquanto Monet, Rouault ou Soutine me são dados pelo meu temperamento, não lhes faço nada excepto estruturá-los de outra forma, que não me é dada, como a de Cézanne. Eu falei daquilo que não quero – o acto autogerador (e Steinberg concorda absolutamente comigo) – à cerca da escola “action painting” que presume seguir Pollock. A psicologia pretende substituir a visão, disse eu (Schneemann, 2002, p. 3).

Carolee Schneemann estava essencialmente interessada em ultrapassar a banalidade do uso de técnicas relativamente automáticas de expressão do seu próprio estado mental. Esforçava-se para “disciplinar a visão” e apreender a forma estruturada como Cézanne utilizava as técnicas de composição para atrair o olhar do observador para o quadro e, simultaneamente, o devolver ao próprio espaço do observador. Carolee Schneemann começou a pintar figuras fracturadas num espaço pictórico construído por planos que repetiam as superfícies da pintura de Cézanne, de forma a permitir que o olhar se movesse mais livremente nesses planos, em lugar de se concentrar na identificação da figura (Fig. 45).



Fig. 45 – Carolee Schneemann, *Personae: JT and 3 Kitch's*, 1957. Óleo s/ tela. 81.3 x 127 cm. Galerie Lelong Co, Halles gallery, and P.P.O.W, New York.

Sempre com o objectivo de unificar o olho externo com o olhar interno (aquele a quem é dado e aquele que é apresentado pelo *performer*), Carolee Schneemann foi progressivamente associando novas técnicas, de forma cada vez mais complexa, até

inserir o seu próprio corpo naquela que foi a sua primeira grande obra, *Eye Body* (1963) (Fig. 46), série de acções visuais feitas em frente da câmara fotográfica. Aqui, fundiu três espaços visuais, embora de forma necessariamente fragmentada: o espaço fotográfico, o espaço do fotógrafo e o espaço do observador. Para esta fusão, utilizou a pintura para fundir *assemblages* com o seu próprio corpo e ambos com objectos encontrados.



Fig. 46 – Carolee Schneemann, *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, 1963.

Para Kristine Stiles, Carolee Schneemann conseguiu assim realizar aquilo a que chama *estética do olho transitivo* (Stiles *apud* Schneemann, 2002, p. 4) que se move entre o “olho do corpo” (que domina sobre as coisas reais) e o “corpo-como-olho” (que pensa o seu domínio na mente). Resolver o dilema entre estes dois estados aparentemente opostos era, para Goethe, a medida de um verdadeiro artista (Stiles *apud* Schneemann, 2002, p. 4).

Toda a obra de Carolee Schneemann, desenvolvida ao longo de quatro décadas, consistiu na exploração do interconectar de imagens do seu mundo de experiências vividas com imagens da sua imaginação.

A sua energia indomável fazia-a dizer palavras como estas:

Tens de fazer imagens ou morres, basicamente. É a mais interessante, satisfatória, compulsiva, necessária função – como o amor, o sexo, o respirar. Uma pessoa ouve dizer “Eu não sei o que é grande arte, mas sei quando a vejo”. Alguém escreveu em qualquer sítio uma variação dessa frase: “Eu não consigo dizer o que é que produz uma grande artista, mas reconheço uma verdadeira artista quando encontro alguém que tem de criar imagens, senão parece-lhe que morre.” (Schneemann, 2002, p. 29).

Carolee Schneemann era uma adolescente que veio do Vermont rural para Nova Iorque nos anos 1960. Entrada no mundo das artes num tempo de vibrante ebulição artística e política, estendeu a sua persistente investigação artística no anseio pela liberdade – igualitária e sexual. Afrontou a crítica dominante, incluindo a de feministas por quem foi excluída, que classificaram as suas performances como pornográficas ou libertinas, num tempo em que o tema do orgasmo feminino era geralmente vergonhoso e em que se começara a falar da distinção entre dois tipos de orgasmo – clitoriano e vaginal.

A manifestação do prazer feminino, autêntico prazer, criado por si própria a partir da sua experiência de vida, é rara. (...) Porque o orgasmo feminino é misterioso. Há esta evidência dicotómica da diferença entre os orgasmos. Isto é um assunto crucial para mim: experimentar dois tipos de orgasmos vividamente diferentes pode colocar-me num armário heterossexual à parte por mulheres que não sabem nada do que estou a falar. Insisto na separação, distinção e variedade do orgasmo clitoriano e vaginal. (...) É essencial que as mulheres revelem a sua posição “privilegiada” para combater toda a ignorância, estupidez e negação do relacionamento heterossexual (Schneemann, 2002, p. 33).

Ainda hoje, a complexidade da sexualidade feminina e a imprecindível participação do clitóris no orgasmo são matérias bastante desconhecidas, não sendo talvez por acaso que o clitóris foi o último órgão humano a ser cientificamente descrito, em finais do século XX. Esta ignorância, aliada a preconceitos históricos relacionados com a procriação múltipla e as práticas multifacetadas do amor em que a vida das mulheres se esgotava, ajuda a compreender o abuso do corpo feminino e a subalternidade a que as mulheres têm estado sujeitas. O que ainda hoje se espera de uma mulher é que transborde amor em todos os sentidos. Como muitas outras, Carolee Schneemann lutou pela liberdade e igualdade como regra da existência, incluindo o absoluto direito ao prazer



sexual; foi principalmente uma artista libertária militante, apesar de controvérsias com feministas do seu tempo.

Yvonne Rainer costumava-me dizer “Fazes a sexualidade fácil demais” e eu respondia-lhe: “tu faze-la muito difícil.” (Schneemann, 2002, p. 34).

O seu activismo estendeu-se ao campo político, na denúncia e luta dos estudantes contra o imperialismo americano:

(...) a minha zanga, ultraje, fúria e pena dos vietnamitas (...) vítimas das compulsões genocidas de uma tecnocracia doentia, enlouquecida contra uma cultura integral, essencialmente rural. O grotesco cumprimento da separação ocidental entre matéria e espírito, mente e corpo, do “homem” individualizado contra unidades cósmicas naturais (Schneemann, 2002, p. 39).

Falecida em 2019, ficará como exemplo de uma pessoa de grande curiosidade intelectual que tudo fez para integrar arte e vida – e fê-lo de forma mais intensa que pôde – sem receio de transgredir modelos dominantes. Reconhecia principalmente a inspiração formal recebida de Virginia Woolf (leu “As Ondas” deitada na palha aos 15 anos), de Cézanne e Simone de Beauvoir, ambos ainda em estado de marginalidade académica nos anos 1960; de Antonin Artaud e de Wilhelm Reich, posteriormente.

Não é que eu tivesse o desejo de ser artista. Eu estou numa posição muito combativa porque eu sou uma artista. O que quer que seja ou tenha sido uma artista, eu sou. Não é uma escolha, é diferente. Significa que uma pessoa tem uma certa estrutura de carácter (Schneemann, 2002, p. 29).

### **2.5.1. LÍQUIDO**

Como já disse, estou convencida de que foi por ter lido o poema de Pablo Neruda “Água Sexual” que decidi escolher o vídeo *Fuses*. Ver *Fuses* foi emocionante:

Senti-me de tal forma contagiada pela energia de Carolee Schneemann que creio ter-se-me aberto um novo universo de expressão pessoal, em que me experimentei em diferentes contextos, filmei e fiz-me filmar, trabalhei as imagens para multiplicar novas imagens fluidas (Figs. 47- 54) que procurei saturar de cor, movimento e emoção.





Figs. 47-50 – Maria Leitão, *Líquido* (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px).  
Colecção da autora.



Figs. 51-52 – Maria Leitão, *Líquido* (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px).  
Colecção da autora.



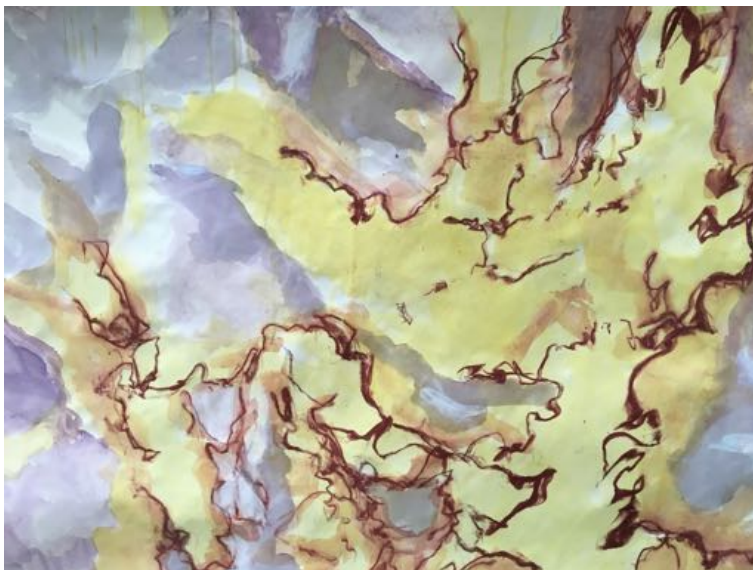
Figs. 53-54 – Maria Leitão, *Líquido* (fotogramas), 2017. Fotogramas, 8 x (1920 x 1080 px). Coleção da autora.

Fiz fotogramas do vídeo e manipulei as cores com o computador (Figs. 55-56).



Figs. 55-56 – Maria Leitão, manipulação digital de pinturas e fotogramas do vídeo *Líquido*, 2017. Coleção da autora.

Movida por impulso para pintar alguns fotogramas, com pigmento sobre papel de cenário atrevi-me a pintar algumas dessas imagens (Figs. 57-65).



Figs. 57-58 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo *Líquido*, 2017. Técnica mista s/ papel. Colecção da autora.





Figs. 59-60 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo *Líquido*, 2017. Técnica mista s/ papel. Colecção da autora.



Figs. 61-62 – Maria Leitão, pormenores de pinturas exploratórias do vídeo *Líquido*, 2017. Técnica mista s/ papel. Colecção da autora.



Fig. 63 – Maria Leirão, pintura exploratória vídeo *Líquido*, 2017. Técnica mista s/ papel, 125 x 100 cm. Coleção da autora.





Fig. 64 – Maria Leitão, pintura exploratória vídeo *Líquido*, 2017. Técnica mista s/ papel 190 x 100 cm. Coleção da autora.



Fig. 65 – Maria Leitão, pintura exploratória vídeo *Líquido*, 2017. Técnica s/ papel 150 x 100 cm. Colecção da autora.

Posteriormente, selecionei um conjunto de pinturas (Fig. 66) e fotogramas com as quais criei uma composição. Esta composição foi impressa em acrílico e disposta numa caixa de luz construída em madeira (Figs. 67-68).

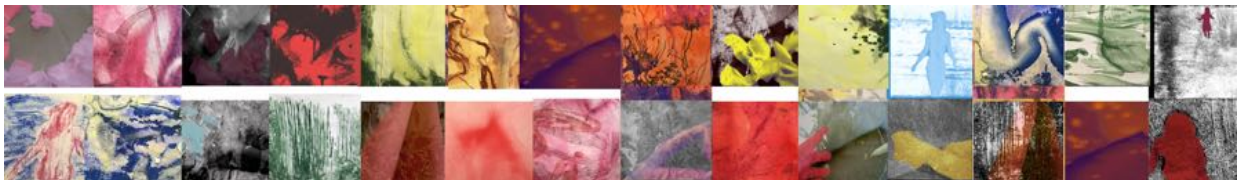


Fig. 66 – Maria Leitão, *seleção de pinturas e fotogramas para caixa de luz do vídeo Líquido*, 2017. Impressão tinta s/ acrílico. Colecção da autora.





Fig. 67 – Maria Leitão, *construção de caixa de luz Líquido*, 2017. Madeira pintada cor branco, impressão em acrílico, luz branca flurescente ,183 x 33 cm. Colecção da autora.



Fig. 68 – Maria Leitão, *construção de caixa de luz Líquido*, 2017. Madeira pintada cor branco, impressão em acrílico, luz branca flurescente ,183 x 33 cm. Colecção da autora.

Apresentei finalmente este trabalho no Museu Nacional de Arte Contemporânea - Chiado (Fig. 69) no âmbito da exposição “Género na arte. Corpo, Sexualidade,

Identidade, Resistência”, onde ousei apropriar-me da frase de Aristóteles citada por Antich: “Amo para ver, desejo ver, por tudo o que o ver me oferece e todo o meu desejo se organiza em torno do ver” (Antich, 2014, p. 90) para atingir uma espécie de epifania: também eu pinto para ver.

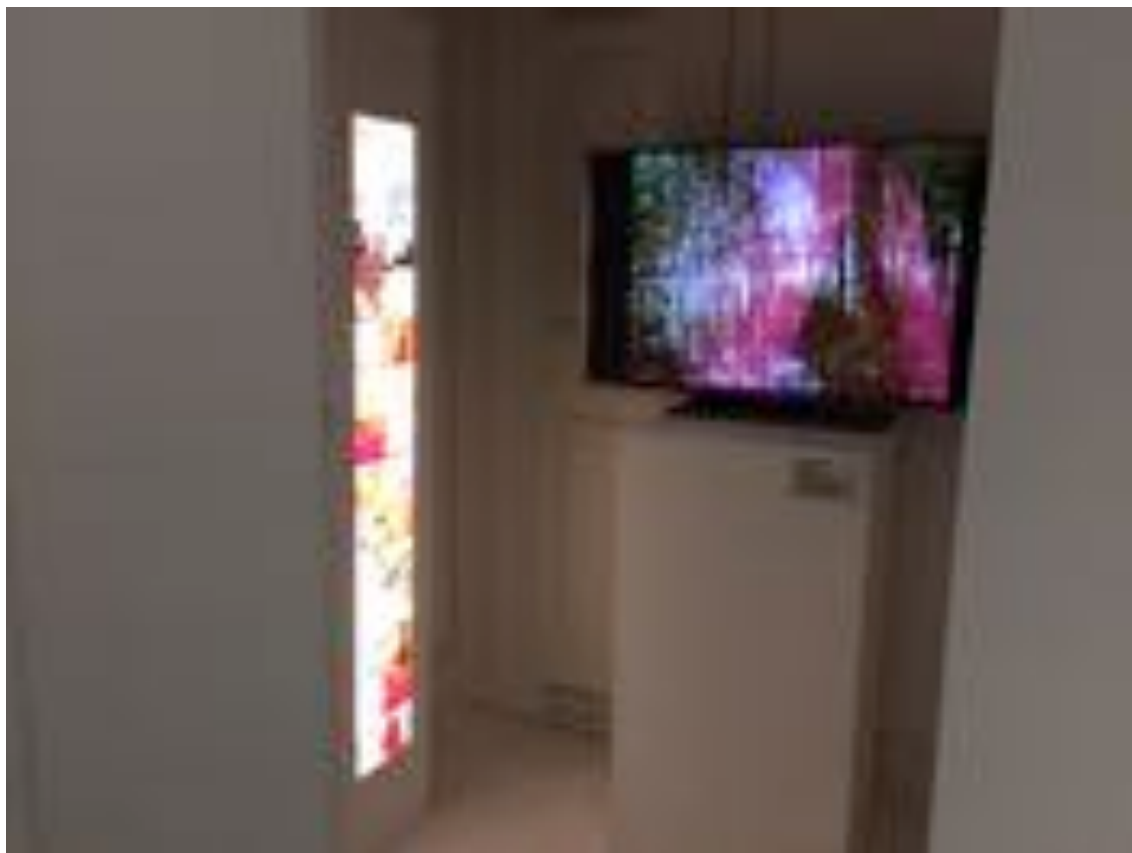


Fig. 69 – Disposição das obras na sala, no âmbito da exposição “Género na arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência”, em 2017, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, Portugal.

Já consciente do ciclo interminável “mover-comover-ver” em que estamos aprisionadas, bem acompanhada para “ver mais e melhor” em cada novo giro, cada novo retorno na re-visão do trabalho, pinteí múltiplas imagens que não saberia agora repetir. Para mim, foi um momento criativo que vivi intensamente, dominada pelo jorro de palavras de Neruda, o vigor de Schneemann, a novidade técnica, o prazer de experimentar – de que resultaram *vídeo* e caixa de luz, que agora me parecem poder ter vida própria desligados um do outro. Como uma paixão extinta.

## 2.6. PAULA REGO

Todos os portugueses estão hoje de qualquer forma polarizados pela crueza do olhar de Paula Rego. Ana Gabriela Macedo descobriu-a através da literatura. Somos fascinados na sua pintura pela relação com histórias de mulheres, exemplos difíceis da condição feminina em Portugal, seu país de origem, até à transição para a democracia, em que a artista assume grande protagonismo autobiográfico pelo “entrelaçamento” de memórias, sonhos, emoções. Uma espécie de tricô, como diz Paula Rego.

Ana Gabriela Macedo acentua a importância no trabalho de Paula Rego do processo de *re-visão*, desenvolvido por Adrienne Rich:

Re-visão – o acto de olhar para trás, de ver com olhar renovado, de penetrar num texto antigo com uma nova perspectiva crítica – significa para a mulher mais do que um capítulo na história da cultura: é um acto de sobrevivência (Macedo, 2010, p. 17).

Identifico-me muito com esta ruminação, tricô de acontecimentos de toda a ordem, que parece muito próprio das mulheres, tanto em grupo como sozinhas, e inspira o processo criativo “entrelaçando” elementos introspectivos com uma história qualquer a que se prestou atenção. Nasce imagens de grande significância, em que se julga perceber motivações íntimas da pintora, que são tomadas de posição perante a vida e a sociedade. Uma artista certamente se realiza quando, como Paula Rego, nos mostra o seu posicionamento no mundo através de obras que a identificam sem margem para dúvidas. É uma pintura política, fortíssima, cuja visão nos co-move e move, ou seja, nos obriga a também tomar posição, pelo menos íntima. Não é possível ficar indiferente – são imagens que alimentam e prolongam a ruminação – porque já fazem parte de mim.

Em *As Meninas*, Agustina Bessa Luís, senhora de grande imaginação, escreve a propósito de Paula Rego:

Paula dizia que não tinha imaginação, precisava de a ir colher aos livros e às histórias dos outros, recebendo da infância uma enorme arca de mentiras e coisas extraordinárias de que fez o seu Jardim. Percorrendo o Jardim Crivelli, vemos logo que se trata do seu percurso, como são os jardins de toda a gente (Bessa Luís, 2008, p. 122).

Sobre Agustina, diz depois Paula Rego em entrevista ao Expresso: “Nunca tinha lido nada de Agustina Bessa Luís, escreve muito bem. Tem uma escrita extremamente visual. Vêm-se imagens muito fortes no livro” (Pinto *apud* Correia, 2001).

Interessante exemplo de fecundidade casual – quase forçada pelas circunstâncias das suas vidas – entre duas mulheres de grande personalidade, muito diferentes entre si.

A leitura de textos críticos e entrevistas sobre Paula Rego, assim como o filme bastante emocionante sobre a sua vida, realizado pelo filho, dá-nos conta de alguém que precisamos de visitar em diversas ocasiões, como quando ela diz:

As minhas pinturas são feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam. O que é isso de arte sem género? Uma arte neutra? Isso não faz sentido, pois não? (...) Há histórias à espera de serem contadas, e que nunca foram antes. Têm a ver com tudo aquilo em que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres (Rego *apud* Macedo, 2010, p. 21).

Paula Rego pinta como quem escreve histórias. Clarice Lispector escreve como quem pinta histórias (como Agustina). Escrever para pintar, pintar para escrever. Tudo para podermos continuar.

## 2.7. CLARICE LISPECTOR

Pouco depois, choquei com a *Via Crucis do Corpo* de Clarice Lispector, com a verdade que sinto nas suas histórias curtas, escritas de rajada, sobre mulheres e seus corpos (Figs. 70-71).



Fig. 70 – Maria Leitão, 6 *caras de mulheres*, 2017. Maquilhagem sobre acetato, 210 x 197 cm. Coleção da autora.



Fig. 71 – Maria Leitão, *5 caras de mulheres*, 2017. Maquilhagem sobre acetato, 210 x 197 cm. Colecção da autora.

Este livro foi um escândalo, que a censura não perdoou. Clarice Lispector ficou espantada consigo mesma, perplexa com a realidade criada, garantindo que “se há indecências nas histórias a culpa não é minha. (...) Como é que eu as sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas” (Lispector, 1998, p. 11). Nota-se que Clarice Lispector conta sem qualquer crítica a história dessas mulheres, certamente semelhantes a pessoas reais, vivendo anónimas as suas vidas desamparadas, à mercê do destino, que suportam sem culpa nem queixumes. São mulheres dignas de respeito, de quem Clarice Lispector é obviamente cúmplice. Quaisquer que sejam as suas histórias, é da história íntima da humanidade que Clarice Lispector trata.

Tendo conhecimento da biografia de Clarice Lispector:

Mulher ocidental, casada e com filhos, burguesa, heterossexual; uma mulher que não foi estorvada: que não começou a escrever tarde, que não parou por causa do casamento ou dos filhos nem sucumbiu às drogas ou ao suicídio; uma mulher que, à imagem de tantos escritores do sexo masculino, começou a escrever na adolescência e continuou a fazê-lo até ao fim; uma mulher que, em termos demográficos, era exactamente como a maioria das suas leitoras (Moser, 2016, p. 15).



Impressiona a profunda compreensão da autora para áreas obscuras da mente humana, manifestada pela tranquila aceitação da vulgar existência de contradições, ambivalências, desejos transgressores.

Sem competência para o poder afirmar, sinto-a como uma “escrita feminina”. Ela não queria que os filhos lessem estas histórias porque teria vergonha, “até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos” como pseudônimo. Mas o editor não aceitou. “Disse que eu devia ter liberdade para escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser vítima de mim mesma” (Lispector, 1998, p. 12).

Pouco antes da sua morte, um crítico perguntou-lhe se achava que dois e dois são cinco; rapidamente se recordou de uma anedota de humor negro e respondeu: “o psicótico diz que dois e dois são cinco; o neurótico diz: dois e dois são quatro mas eu simplesmente não aguento” (Lispector *apud* Moser, 2016, p. 20).

Na verdade, ler Clarice Lispector sempre me faz sentir como é difícil aguentar uma vida prosaica, “quadrada”. Nascemos sem saber porquê e passamos muito tempo a tentar perceber o que se passa. Durante esses anos, somos modeladas, normalizadas, enquadradas. Dominamos pulsões e emoções, esfriamos ímpetos amorosos, aprendemos a calcular, a analisar, a raciocinar para tomar decisões acertadas... e aborrecidas. Dão-nos uma forma, uma fôrma, para existir e tornamo-nos responsáveis sem realmente o ter querido. É difícil aguentar se não encontrarmos escape. Clarice Lispector tê-lo-á encontrado na escrita como pintura.

Apesar de uma infância atribulada, com morte precoce da mãe e grandes dificuldades económicas, Clarice chegou a ser estudante de Direito no Rio de Janeiro, caso único no seu tempo para uma mulher de origem judia. A sua luta pela igualdade e liberdade das mulheres manifestou-se nesse tempo como feminismo enérgico, certamente difícil a partir do momento em que se casou com um colega que seguiu a carreira diplomática. A sua escrita evoluiu para uma defesa poética e afectuosa, nunca explícita, da dignidade das suas personagens femininas, vulneráveis, imperfeitas e silenciosas, frequentemente sujeitas à prepotência masculina.

Deslumbra a intensidade com que Clarice Lispector nos transmite a subtilidade das suas emoções na atenção aos pormenores da vida, aparentemente insignificantes. A sua leitura recorda-me o trabalho que realizei sob o título “Mover, comover, ver” (de que

falarei adiante), pela preponderância que imagens de objectos do quotidiano adquirem no entramado da minha vida.

No seu livro *Vivre l'orange* (1979), Cixous elogia a escritora brasileira pela sua atenção aos objectos, que ela considera como peculiarmente feminina, a capacidade de os perceber e representar de uma maneira protectora e não dominadora. Acredita que esta atenção empática e os modos literários a que dá origem provêm de fontes libidinais e não socioculturais: a "atitude tipicamente feminina, não em termos culturais mas libidinais, é a de produzir no sentido de criar vida, prazer, não no sentido de acumular" (Jones *apud* Macedo, 2012, p. 81).

É aflitivo perceber que tantas pessoas, que vejo como normais, com vidas parecidas com a minha, se recusam a si próprias a aventura de experimentar o perigo de sentir, preferir a mediocridade da rotina em território conhecido.

## **2.8. A CORAGEM DE JULGAR VER**

Todo o nosso desejo se organiza em torno do ver, como terá dito Aristóteles. Deixamos de ser o que somos – o pouco que sempre continuamos a ser – quando incorporamos o que vemos e renovamos o valor que damos aos factos, às coisas, à vida.

Com esta ideia de permanente transformação pessoal que é viver, a prática artística instala-se como ânsia de um outro olhar, ir mais além em expansão de consciência que nos situa simultaneamente como objecto e sujeito, imagem e quem faz a imagem.

Falamos de “imagem” no conceito complexo que engloba tudo o que se regista de forma instantânea e conjunta em cada momento da nossa mente (percepções, sentimentos, ideias) e elegemos a visão para representar o conjunto dos sentidos externos humanos.

Então, ver não é coisa simples! Nunca vemos o mesmo duas vezes. Duas pessoas não vêem o mesmo em simultâneo. E sabemos que voltar a ver a mesma obra de arte é experiência bem diferente do que foi a primeira. Banhamo-nos num rio cuja água nunca será a mesma – tudo flui, nada persiste – como terá dito Heraclito.

Os meus trabalhos acabam por ser necessariamente produtos irrepetíveis, cortes no fluxo da minha experiência de vida, do que fui *vendo* ao sabor de leituras, conversas, sonhos e pensamentos activos, conforme eles foram acontecendo.

Arrisco-me a expressar fragmentos de significação variável a que por qualquer razão atendi no fluxo casual – caótico – da minha actividade mental. Tento sujeitá-los a um processo de ordenamento para que possam fazer sentido e conter alguma verdade que possa guardar e transmitir, que possa ser interessante, mesmo ou em especial pelas incertezas que levanta.

Uma tal exposição está, portanto, condenada a errar de muitas formas, outros tantos atestados de fragilidade – ignorância e atrevimento – mas *obriço-me a isso* porque desejo sofrer o prolongado esforço e risco de tal errância se suspeito que ela me pode levar a alargar a capacidade de chegar a formas mais *corajosas* de discernimento.

Desejamos incorporar na nossa pessoa artistas, filósofos e cientistas que nos impressionam, no optimismo de admitir que assim podemos ver melhor o mundo.

Focados num espaço aberto de perguntas e reflexões sobre o corpo que pinta e é pintado, sabendo que habitamos um labirinto sem caminho certo, abordamos pontos de vista vários, impressões, percepções segundo diferentes ângulos de aproximação, que se conjugam com expectativas, cultura, corporeidade e género.

Toda a observação é já uma interpretação.

## 2.9. CORPO QUE SE CO-MOVE

Indagar é preciso para um corpo que quer ser, que não se acomoda à simples imitação ou ao porte de uma etiqueta social.

Em muitas situações, nem são precisas palavras. Disse algures o coreógrafo e bailarino Bill T. Jones que:

O corpo tem uma fome feroz, e quer agir, quer ser. Se formos capazes de escutar os seus impulsos, de repente vemo-nos a mover os braços à volta, talvez a saltar ou a rolar, compreendendo-se assim algo acerca do corpo (Jones *apud* Bragança de Miranda, 2012, p. 84).

“Eu só acreditaria num deus que soubesse dançar” (Nietzsche *apud* Gilbert, 2019, p. 74) – frase de Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, remete-nos para uma reflexão sobre a (im)possibilidade de um deus prescindir da geração de energia que pressentimos

imane no corpo humano, em especial no momento de imobilidade que antecipa o início da dança:

(...) apaga duas fronteiras em simultâneo. Suspende ou elimina a distinção entre matéria e espírito: um estado mental elevado. (...) Desmantela o limite entre o próprio e o outro, entre o indivíduo e o grupo. A multidão que dança é unificada e distinta ao mesmo tempo. É um e muitos. O deus que dança é uma força imanente, a força da multiplicidade e da criatividade inerente. É certamente isto o que torna a imagem tão poderosa para Nietzsche – que é sempre um filósofo da multiplicidade... (Gilbert, 2019, p. 74).

O livro de David Le Breton *Cuerpo Sensible*, foi escrito a partir de um seminário teórico na Escola de Pedagogia em Dança da Universidade Arci, em 2008, em Santiago do Chile. Contem um longo ensaio sobre a dança como processo de manifestação e transformação do corpo – que pode inclusivamente prescindir do movimento visível: “E agora façam o mesmo, mas sem se moverem (Kazuo Ohno, durante uma aula) (Le Breton, 2010, p. 97)”.

A dança parte de um estado mental para uma relação com um espaço. O corpo integra o espaço em que se move e reinventa-se em resultado da sua percepção, torna-o visível e deixa-se determinar por ele. A bailarina descobre-se a si mesma precisamente quando se esquece da sua pessoa. De certa forma, renasce ao reencontrar a alegria de simplesmente existir, livre das preocupações e interesses em que está normalmente enredada. Pela dança, naquele momento e naquele lugar, celebra a vida e o mundo.

Como LeBreton (Le Breton, 2010, p. 97), gostaria de dizer: “Não sou bailarina, não tenho esse privilégio, mas a dança sempre me acompanhou. Desperta em mim a sensualidade do mundo e o sentimento de existir”.

A dança prescinde de palavras para transmitir emoções. Um gesto, em qualquer sítio, pode ser um princípio inesperado de dança, uma vontade expressiva do corpo que ultrapassa os limites da razão para insinuar a presença de qualquer coisa, excesso ou subversão de sentido. Permite ver através dos interstícios do real e, por isso, fascina, maravilha ou inquieta (Le Breton, 2010, p. 107).

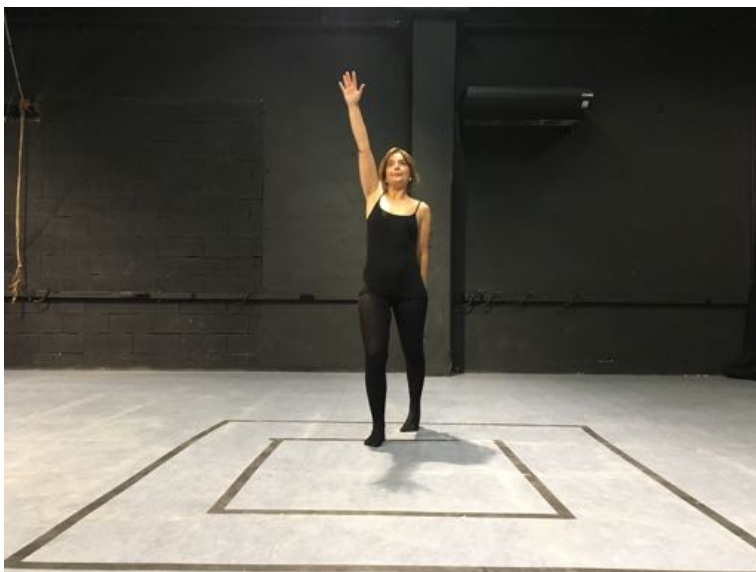
## 2.10. VÍDEO *MOVER-COMOVER-VER*

A dança toma o lugar da palavra e do pensamento onde estes ficam sem voz. Pela dança, o mundo nasce para outras significações.

Conjugando a representação de limites tradicionalmente impostos na vida das mulheres com a leitura do poema “Ode às Coisas” (1994) de Pablo Neruda (Anexo 7), realizei em 2018 um trabalho constituído por performance que foi filmada e depois integrada em vídeo num trabalho que explora a sequência “mover-comover-ver”. Ocupo em movimento espontâneo o espaço restrito de dois quadrados (Figs. 72-74) concêntricos desenhados no pavimento e sobreponho imagens de objectos familiares da minha vida quotidiana (Fig. 75), objectos aparentemente insignificantes mas duros (Figs. 76-78), que mostro em escala desmesurada, assim como uma vereda no campo (Figs. 83-84), que percorro como referência ao percurso que repito na vida real. São imagens da vida quotidiana, definitivamente simbólicas da vida de uma mulher limitada pelo papel que lhe é atribuído. Há um conflito latente entre a banalidade da vida e a multiplicidade do desejo que é invocado pela duplicação do meu corpo em movimentos assíncronos. É uma dança em que o corpo toma o lugar do pensamento e parece obedecer à quadratura que lhe é imposta mas que simultaneamente expõe como sujeição. O corpo move-se para ver melhor.



Fig. 72 – Maria Leitão, Fotogramas de performance *mover co-mover ver*, 2018. Fotografia digital a cores, 3439 x 2838 px. Colecção da autora.

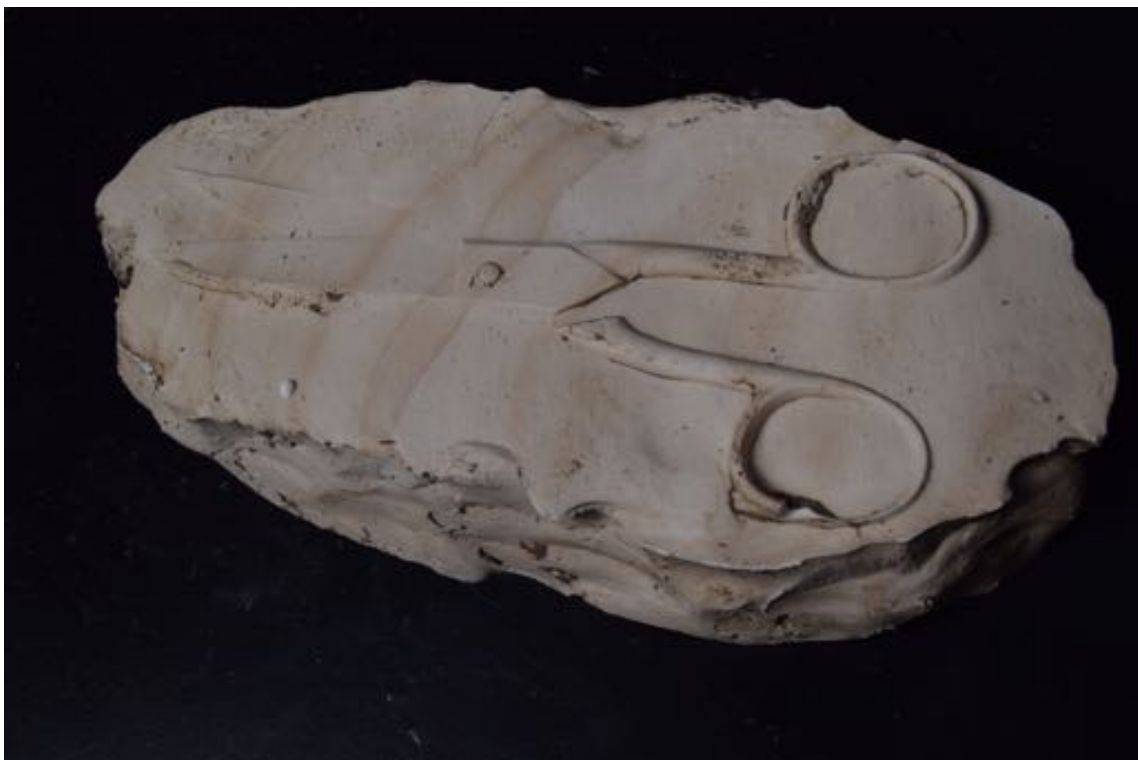


Figs. 73-74 – Maria Leitão, Fotogramas de performance *mover co-mover ver*, 2018. Fotografia digital a cores, 2 x (3439 x 2838) px. Colecção da autora.





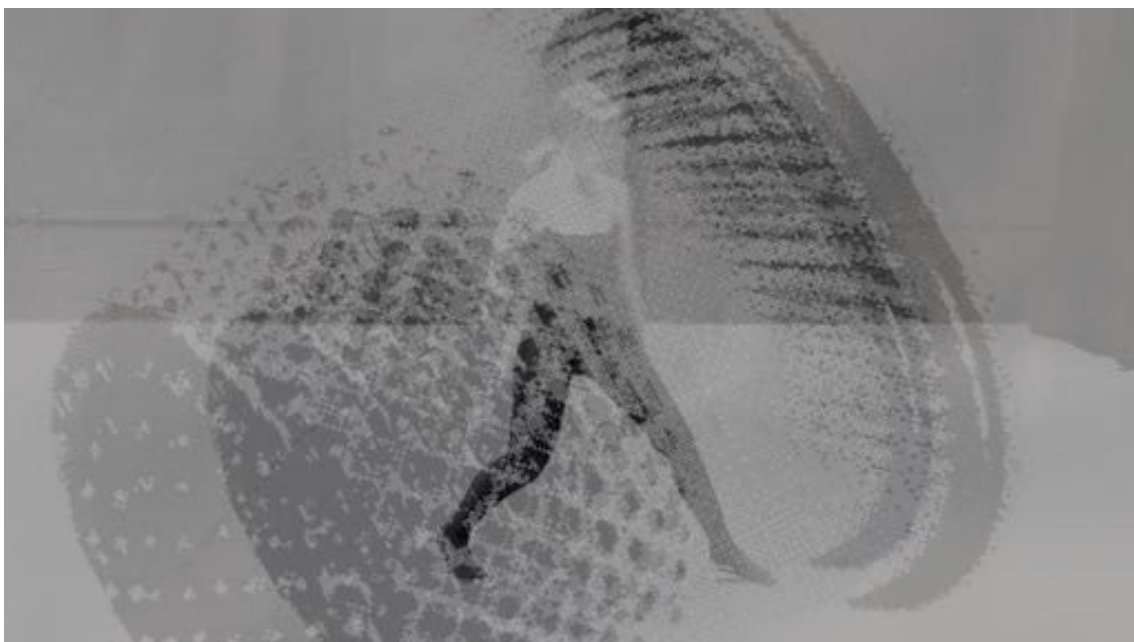
Fig. 75– Maria Leitão, *fotografia da tesoura e do dedal*, 2018. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.



Figs. 76-78 – Maria Leitão, *moldagem da tesoura em gesso*, 2017. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.



Figs. 79-80 – Maria Leitão, fotogramas do video *mover-comover-ver*, 2018. Fotogramas, 2 x (1920 x 1080 px). Galeria da CME. Colecção da autora.



Figs. 81-82 – Maria Leitão, fotogramas do video *mover-comover-ver*, 2018. Fotogramas, 2 x (1920 x 1080 px). Galeria da CME. Colecção da autora.





Figs. 83-84 – Maria Leitão, *uma vereda no campo* – fotogramas do vídeo *mover-comover-ver*, 2018. Fotogramas, 2 x (1920x 1080 px). Colecção da autora.

Fiz também várias experiências com impressão dos objectos por serigrafia em tecido e tiras de papel, que posteriormente utilizei em composições sucessivas (Figs. 85-91).

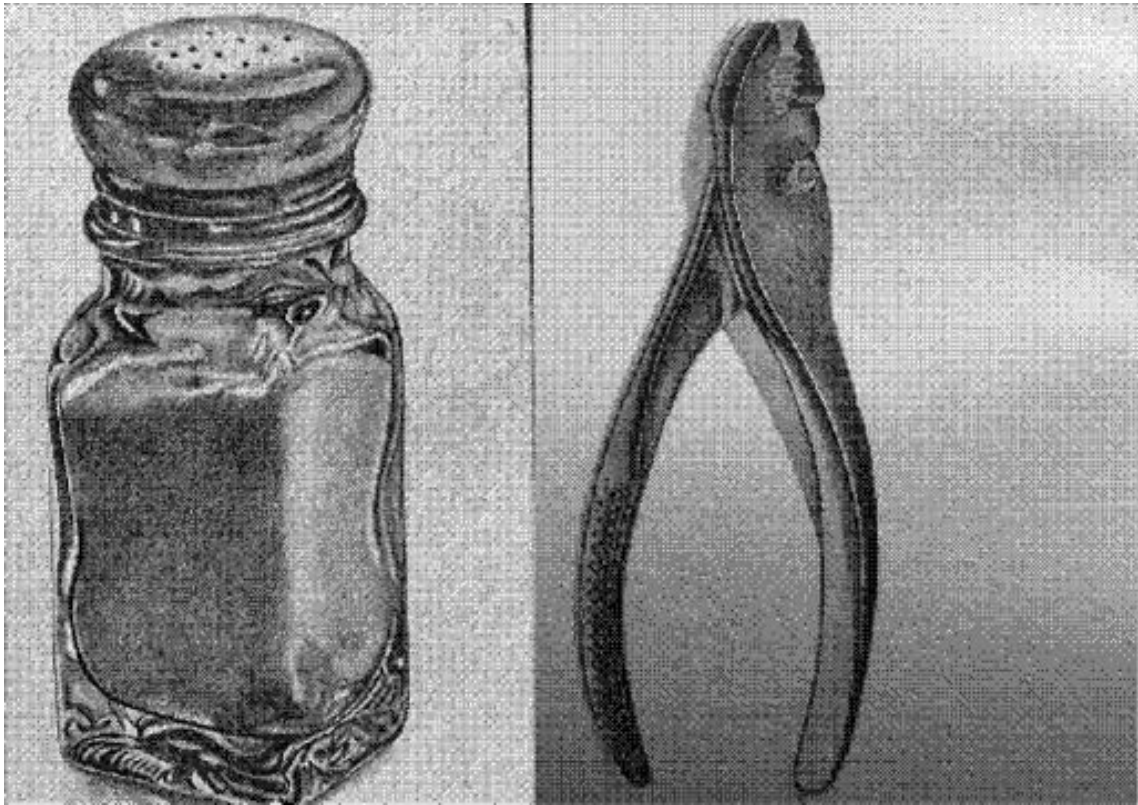


Fig. 85 – Maria Leitão, *preparação de imagem para serigrafia, manipulação digital das fotografias dos objectos (bit map)*, 2018. Colecção da autora.



Figs. 86-87 – Maria Leitão, *a transferir imagens do acetato para seda na prensa - estufa*, 2018. Colecção da autora.





Figs. 88-89– Maria Leitão, fotografias do processo de execução de *mover-comover-ver* (apoio na oficina de Gravura do Colégio dos Leões da Técnica Mestre Vanda Sim Sim), 2018. Serigrafia s/ pano cru. Coleção da autora.



Figs. 90-91 – Maria Leitão, fotografias do processo de execução de *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia s/ papel, dimensões variáveis. Coleção da autora.

Estes trabalhos reaproximaram-me de Nancy Spero, em especial de instalações como *The Acrobat* que já tinha visto em 2015 (Fig. 92).



Fig. 92 – Nancy Spero, *The Acrobat*, 1990. Impressão manual e colagem s/papel. 7 painéis, 279 x 386 cm. Smith College, Northampton.

Decidi através de fotogramas do video, manipulados digitalmente (Figs. 93-96), criar impressões da minha própria figura na parede a partir do processo de transferência de imagens (Figs. 97-101). Estas impressões e as tiras de papel acompanhariam o vídeo na exposição colectiva dos estudantes do curso de Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais, “ZONAR”, num espaço expositivo da CME, localizado no centro da cidade (Fig.102 ).



Figs. 93-96 – Maria Leitão, manipulação digital de fotogramas performance *mover-comover-ver*, 2018. Fotogramas, 4 x (3439 x 2838 px). Colecção da autora.



Figs. 97-98 – Maria Leitão, *mover-comover-ver*, exposição “ZONAR”. Transferência de imagem em parede. Galeria da CME, 2018. Coleção da autora.





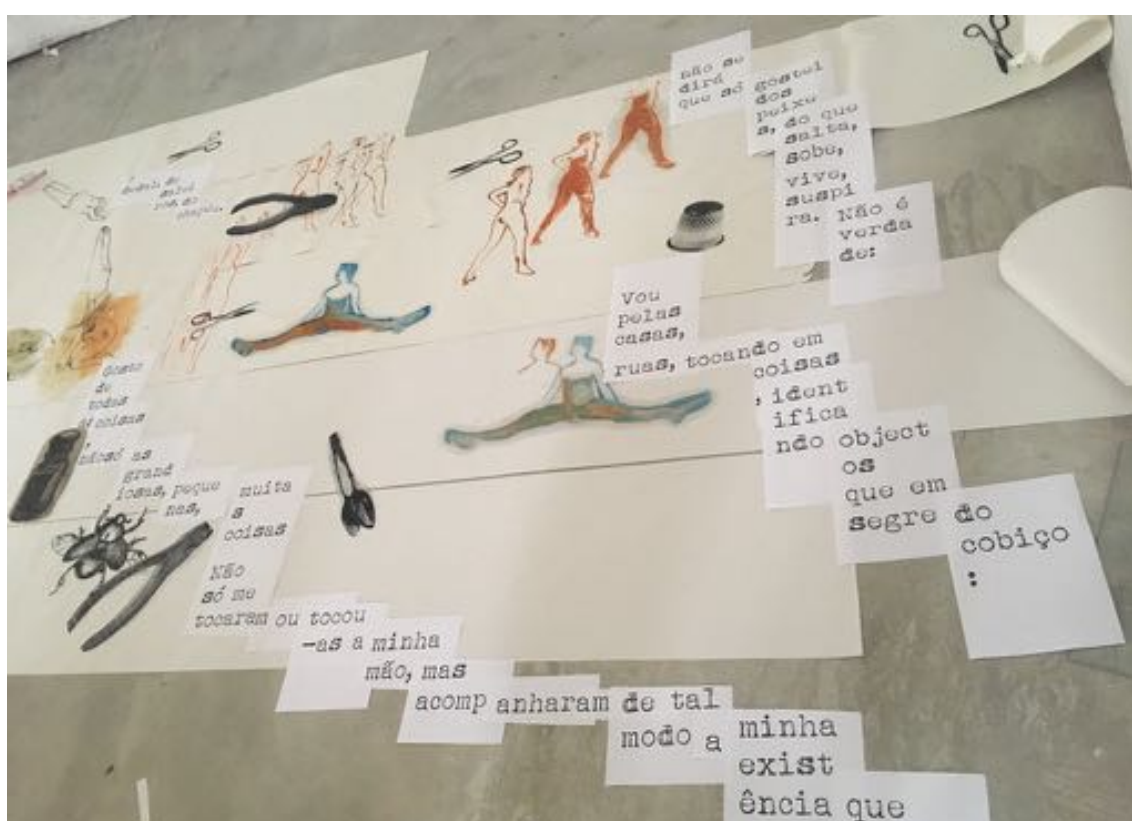
Figs. 99-101 – Maria Leitão, *mover-comover-ver*, pormenor da instalação na exposição “ZONAR”, Galeria da CME, 2018. Transferência de imagem s/ parede. Colecção da autora.



Fig. 102 – Maria Leitão, *mover-comover-ver*, pormenor de instalação na exposição “ZONAR”, Galeria da CME, 2018. Vídeo e serigrafia s/ papel, dimensões variáveis. Colecção da autora.

Os resultados desta sequência de atitudes (primeiro em tiras de papel) (Figs 103-109) foram sendo combinados até chegar a uma composição final, em pano cru, que ganhou autonomia em relação ao sítio, com adaptações oportunísticas de acordo com os objectivos expositórios. O resultado final integra os objectos em serigrafia, fragmentos do poema “Ode às Coisas” de Pablo Neruda (Figs. 113-115) dispostos por transferência e imagens do meu corpo passadas por monotipia, (Figs. 116-124) baseadas nos fotogramas, como se fosse um texto evocador da libertação do corpo. Foi exposto no Colégio do Espírito Santo da UÉ, junto à sala das Belas Artes (Fig. 125).





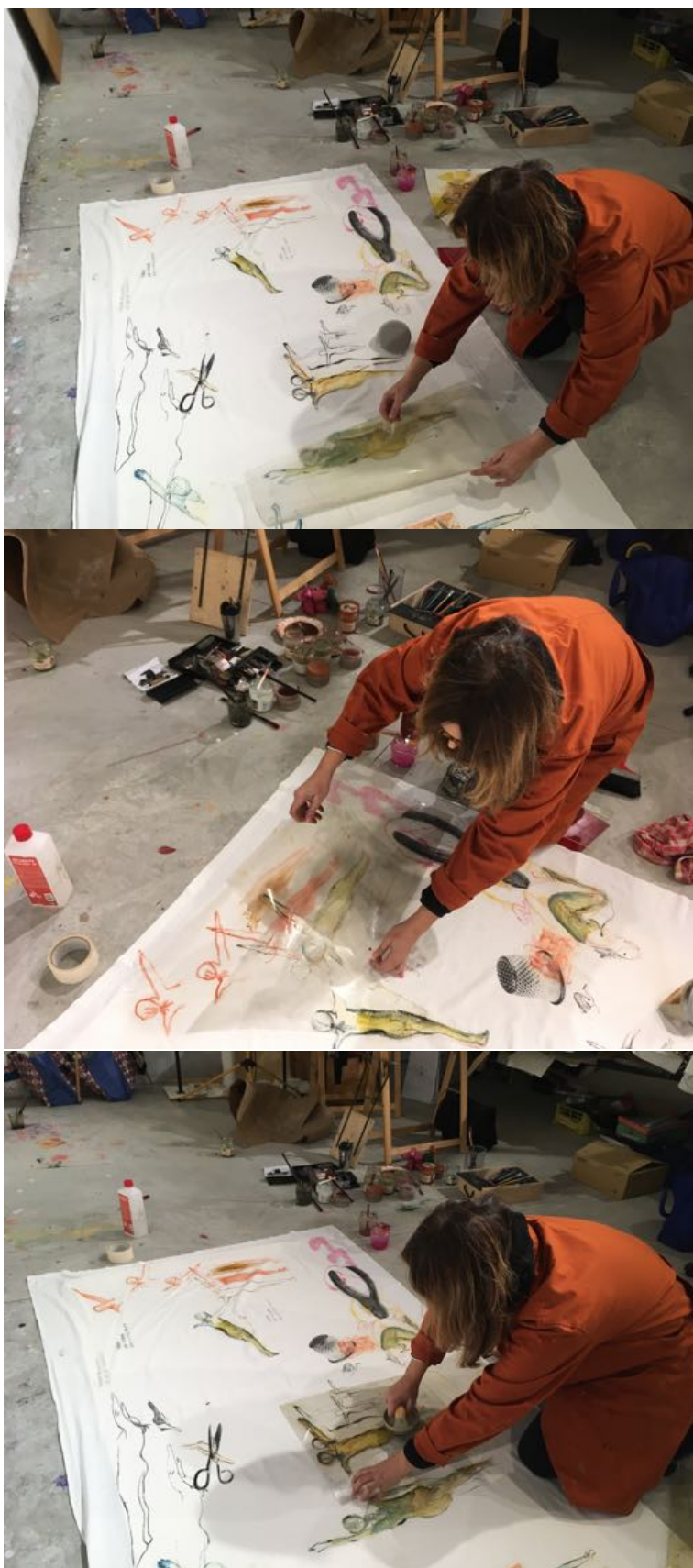
Figs. 103-104 – Maria Leitão, *primeiras experiências em papel - mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis. Coleção da autora.



Figs. 105-108 – Maria Leitão, primeiras experiências em papel - *mover-comover-ver*. Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis, 2018. Coleção da autora.



Fig. 109 – Maria Leitão, exposição na Galeria T10, Colégio dos Leões do painel em papel *Mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia s/ papel e colagem de papel vegetal s/ papel, 200 x 500 cm. Coleção da autora.



Figs. 110-112 – Maria Leitão, *primeiras experiências em pano cru - mover-comover-ver*. Serigrafia s/ papel, colagem, monotipia, transferência de imagem, dimensões variáveis, 2018. Coleção da autora.



é  
claro, o  
dedal,

os copos, as facas,  
as tesouras,  
tudo tem  
no contorno,  
a marca  
de uns  
dedos,  
de uma remota mão perdida  
no esquecimento.

Fig. 113– Maria Leitão, imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”, 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Colecção da autora.

Sem  
falar, os peixes, ou as  
plantas da selva e do prado, as grandiosas,  
como também  
as  
infinitas  
mentes  
pequenas,  
o dedal,  
os pratos,  
as jarras de flores.  
de  
salei  
ros,

Fig. 114 – Maria Leitão, imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”, 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Colecção da autora.

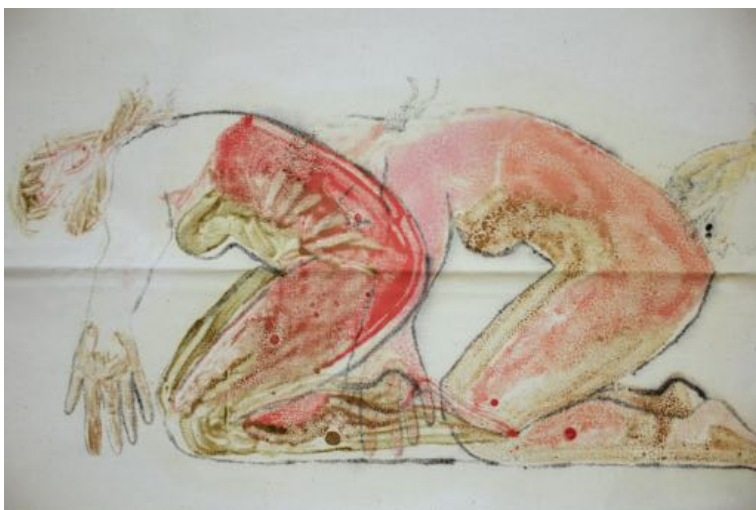
Gosto  
de  
alicates,  
tesou  
ras,  
adoro todas  
as coisas,  
não que sejam  
  
ardentes  
ou fragantes,  
mas porque  
não sei

Fig. 115 – Maria Leitão, *imagens da apropriação do poema “Ode às coisas”*, 2018. Impressão a jacto de tinta s/papel, 21 x 29,7 cm. Colecção da autora.

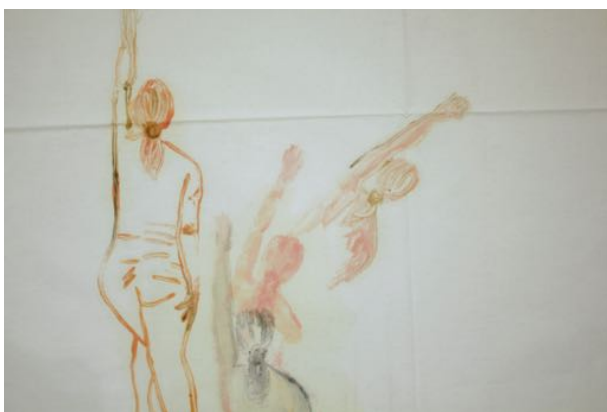


Figs. 116-117 – Maria Leitão, execução de painel em pano cru, *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia s/ pano cru, 300 x 500 cm. Colecção da autora.





Figs. 118-119 – Maria Leitão, fragmento do painel *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Colecção da autora



Figs. 120-123 – Maria Leitão, fragmento do painel *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 200 x 500 cm. Coleção da autora.



Fig. 124 – Maria Leitão, fragmento do painel *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora.



Fig. 125 – Maria Leitão, Exposição Colégio do Espírito Santo da UÉ, junto à sala das Belas Artes painel *mover-comover-ver*, 2018. Serigrafia, monotipia e transferência s/ pano cru, 300 x 500 cm. Coleção da autora.

## 2.11. NANCY SPERO

Nancy Spero (EUA, 1926-2009) estudou na School of the Art Institute of Chicago e depois na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts em Paris. Viveu em Nova Iorque até à sua morte. Atenta ao seu tempo a partir de um ponto de vista radicalmente feminista, dedicou as suas capacidades intelectuais e artísticas à intervenção política contra sexismo, racismo e violência em especial as intervenções americanas no Vietnam e no Chile.

Quando descobriu Antonin Artaud, identificou-se com a sua raiva contra a sociedade burguesa e a sensação de que tinha sido castrado, como se lhe tivessem cortado a língua.

Sentir que não tinha voz, uma arena onde pudesse conduzir um diálogo; que não tinha uma identidade. Sentia-me uma não-artista, uma não-pessoa. Estava furiosa, furiosa que a minha voz, como artista, não fosse reconhecida. É isso que Artaud é. É por isso que escolhi os seus escritos (Spero *apud* Bird, Isaak & Lotringer, 2011, p. 10).

A sua obra *Codex Artaud* foi realizada ao longo de três anos, com mistura de imagens suas com textos desse autor numa reflexão emocionada sobre o sexismo e a sua condenação (Fig. 126).



Fig. 126 – Nancy Spero, *Codex Artaud VII* (pormenor), 1971. Guache e colagem de escrita à máquina, 52 x 381 cm. Institute of Contemporary Arts, London.

Identifico-me com a indignação de Nancy Spero perante o célebre *Malleus maleficarum* (1487) – ver adiante (Anexo 9).

De momento, importa especialmente realçar a originalidade de NS na contribuição prestada ao legado da arte feminista da década de 1970. Pode-se dizer que parte de um posicionamento político inicial para crescer progressivamente através da própria prática artística, com posterior teorização a partir de diversos posicionamentos críticos, como afirma Márcia Oliveira na sua tese de doutoramento (Oliveira, 2013, p. 31):

A arte feminista produzida no âmbito anglo-saxónico do século XX foi central na desmistificação e recusa de paradigmas modernistas na produção artística, não só pelas suas fundações politizadas, mas também pelo facto de estas obras de arte representarem um reequacionamento artístico e cultural em torno da noção de modernidade que marcou todo o século XX no Ocidente. Neste sentido, da *performance art* ao vídeo, passando pela fotografia, os novos meios artísticos que substituíram as tintas, as telas, o mármore e o bronze, encontravam maior sintonia com as práticas feministas que as tradicionais pintura ou escultura. E, mesmo quando a pintura ou a escultura eram os meios escolhidos por uma artista, o facto é que os objectos assim produzidos assumiam formas transgressivas, desconstruindo formas de fazer ou de representar um determinado corpus ou epistemologia visual ou conceptual (Oliveira, 2013, p. 31).

NS representa a ruptura das feministas da segunda metade do século XX com as correntes artísticas do seu tempo, com afirmação política do espaço privado em que se movem e onde utilizam meios próprios para se expressar, mais práticos e baratos do que os usados pelos homens do seu tempo. Mais interessadas em denunciar o abuso do poder tanto no espaço público como privado do que em preocupações estéticas, focaram a sua intervenção na força das ideias e exigência de respeito. Mais do que o objecto da arte, interessava-lhes o sujeito das suas pessoas. Nesse sentido, Oliveira evoca Lucy Lippard:

Em “Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970s”, Lucy Lippard identifica o facto de o feminismo não ter contribuído para o projecto modernista como a maior contribuição do movimento para o futuro da arte. Analisando a forma como o feminismo foi determinante nessas décadas que transfiguraram radicalmente a face da arte, a crítica norte-americana afasta a arte feminista das correntes artísticas dominantes, mesmo tendo em consideração o contexto das neo-vanguardas. Apesar de o feminismo ter contribuído para o questionamento da lógica modernista que atribui primazia ao objecto, ao nível da sua forma e conteúdo, “questionando todas as percepções instituídas da arte”, o facto é que “as artistas feministas são sempre acusadas, por simples definição, de serem más artistas”, diz Lippard (Lippard [1980] *apud* Oliveira, 2013, p. 32).

A essa interessante discussão do que é ou não ser “uma boa artista”, parece poder responder-se que, por definição, uma artista feminista recusa ser classificada como “boa artista” numa perspectiva convencional. O que a define e apaixona é explorar imagens e

significados da experiência feminina no mundo, tanto passados – para compreender melhor – como futuros, em relação com posicionamentos necessariamente políticos e integrais, de vanguarda, de que não prescinde.

Sobre a problemática das dificuldades das mulheres na sua emancipação e da relação desta com a prática artística, interessa reler a citação que Márcia de Oliveira faz de Griselda Pollock e Rozsica Parker, que sintetiza os seus aspectos exenciais (Anexo 8).

Numa entrevista por Jon Bird a Nancy Spero, à pergunta: “Será que o conceito de “la peinture féminine” se aplica ao seu trabalho?” Spero responde:

Penso que sim. Contudo sinto-me pouco à-vontade com essa formulação, que não se aplica à matéria de facto de um modo restrito mas também ao meu posicionamento e à minha categorização como artista (Spero *apud* Bird, Isaak & Lotringer, 2011, p. 79).

Spero não estava sozinha no seu embaraço quanto a um conceito ligado à exclusão da “mulher” de uma linguagem que estrutura a sexualidade em relação com o termo fálico, oferecendo a possibilidade de escape para o feminino através do corpo maternal, arcaico.

No entanto, em *Sexuality in the field of vision* (1986), Jacqueline Rose:

(...) apesar de reconhecer o papel crucial da fantasia na construção da identidade psíquica, alerta para os perigos inerentes às fantasias projectadas sobre um corpo antes da entrada na ordem simbólica da linguagem: “E, no entanto, o que poderia ser um lugar sem identidade, se não a queda no reino do inominável, corpo sem linguagem, reino a que as mulheres têm tão frequentemente e tão opressivamente sido confinadas?” (Rose [1986] *apud* Bird, Isaak, & Lotringer, 2011, p.79).

A recusa consciente da forma restrita, racional, de escrita tipicamente masculina tem sido explorada em muitos textos assumidamente feministas. A questão é se essa é uma “escrita feminina”, como a que resulta da espontaneidade de uma mulher artista. Certamente, há várias formas de “escrita feminina”, muito diferentes entre si, umas mais específicas que outras.

A referência de Nancy Spero à “*peinture féminine*” é adaptada do ensaio de Hélène Cixous “O riso da Medusa”, onde apela a um modo de escrita - *l’écriture féminine* – derivado da específica experiência feminina do prazer sexual. Escrever o feminino é ocupar espaços entre os discursos social e cultural dominantes (Cixous usa as metáforas de “voar” e “roubar”), numa textualidade que é híbrida e heterogénea. A este olhar novo e reflexivo sobre os textos chamaram “gynocritics”. A frase de Cixous “escrever em leite” não é para ser tomada à letra como expressão da produtividade do corpo maternal, mas como tentativa para simbolizar o imaginário reprimido. Noutro ensaio, escreve:



“Gostaria de escrever como uma pintora. Gostaria de escrever como se pintasse”  
(Cixoux [1991] *apud* Bird, Isaak, & Lotringer, 2011, p.80).

Sobre Nancy Spero muito se tem escrito, incidindo sobre a sua utilização de imagens como palavras, pinturas como escrita rebelde. Recurso frequente a imagens mitológicas. Corpo imerso na tela, tela como palco de fazer e de ser. Uso do corpo como voz. Uso de escrita mecanográfica com letras por vezes ilegíveis. Texto desestruturado e interceptado por pinturas. Espaço de experiências, de novidade e inesperado, sem medo de errar. Utilização livre do espaço para produção de novos sentidos. Representação de narrativas abertas, desconstrução de imagens. Provocação, convite a releituras.

Na sua obra, vemos, com o passar dos anos, que as mulheres aparecem cada vez mais como heroínas senhoras do seu destino do que como seres frágeis e vitimizados – apesar da sua própria fragilidade, gravemente atingida por doença reumatisal. No entanto pela sua ousadia também Nancy Spero se soube libertar da condição de vítima.

## 2.12. VIA CRUCIS DO CORPO

Da *Via Crucis do Corpo* (1974) de Clarice Lispector, impôs-se-me o conto de “Miss Algrave”, inspirador de um trabalho que foi apresentado posteriormente na exposição “Ramificações. Género na Arte por Jovens Artistas” integrada no colóquio “Representações da diversidade sexual e de género na arte, literatura e média Ibéricos e Iberoamericanos”, em Março de 2019, na Biblioteca do Palácio das Galveias, em Lisboa, a que dei o nome de *Prato das Delícias* (ver adiante Fig. 134).

Nessa altura, ainda impressionada por uma visita às obras de Bosch reunidas no Museu do Prado em Madrid para comemoração dos 500 anos passados sobre a sua morte (“El Bosco. La exposición del V centenario”, 2016), não pude deixar de relacionar esse conto com o espantoso tríptico que veio a ser designado como Jardim das Delícias (Fig. 127). Esta é a criação mais complexa e enigmática de Bosch, tão famosa que se converteu num ícone: mesmo que uma pessoa não atenda imediatamente ao seu carácter moralizador, fica perturbada pela beleza e riqueza de pormenores imaginativos.



Fig. 127 – Hieronymus Bosch, *Triptico do Jardim das Delícias*, 1490-1500. Óleo s/ placa de madeira de carvalho, 205,5 x 384,9 cm. Museu Nacional del Prado, Madrid, Espanha.

Nesta obra, para cuja apreciação não tenho competência maior do que reconhecer-me aprisionada num delírio que conjuga seres humanos com animais e flores e frutos fantásticos, de tamanhos desproporcionados e grande beleza, em que tudo é símbolo ou metáfora e nos reenvia para a fugacidade do prazer e a inevitabilidade do castigo – divino ou às mãos da Inquisição (Figs. 128-131).



Figs. 128-131 – Hieronymus Bosch, *Triptico do Jardim das Delícias* (pormenor), 1490-1500. Óleo s/ placa de madeira de carvalho, 205,5 x 384,9 cm. Museu Nacional del Prado, Madrid, Espanha.

Lembramos que Bosch viveu num tempo marcado pela guerra, por desgraças incompreensíveis como pragas e pestes e pelo medo de que entidades ocultas, bruxas e demónios atractivamente disfarçados ou humanos de olhar oblíquo e intenções suspeitas, todos sob o olhar de Deus, estivessem na origem de tudo o que acontecia.

Ainda hoje, se investigarmos o que está imediatamente subjacente ao verniz superficial de um ser humano, encontramos forte disponibilidade para crenças e magias.

Só poderíamos dar o real valor aos muitos sinais contidos no *Jardim das Delícias* se, voltando ao tempo em que Bosch viveu, pudéssemos ler na sua actualidade a bula papal *Summis desiderantes affectibus* (Papa Inocente VIII *apud* Sprenger & Kramer, 1968, pp. 18-19) agregada à 1ª edição do *Malleus Maleficarum* (1486) (Anexo 9) e ficássemos esclarecidos sobre o que era a ideologia dominante na Europa.

Parece-nos que foram tempos muito distantes mas a Inquisição permaneceu activa em Portugal e Espanha até ao século XIX e a censura só terminou em Portugal em 1974. Ou seja, há muito poucos anos atrás não saberíamos nada de Miss Algrave.

Voltando ao conto de Clarice Lispector, em resumo: Miss Algrave percorria o caminho automático que os pais (o pai era pastor protestante) lhe tinham ensinado com todo o rigor de que tinham sido capazes até que um dia, ou melhor, numa noite de lua cheia, se sentiu visitada por Ixtlán, pequeno personagem vestido de roxo que, com as suas serpentes meigas na cabeça, teria lugar certo no Jardim das Delícias.

A vida de Miss Algrave mudou nos braços de Ixtlán. Senhora de boa figura e farta cabeleira ruiva, compreendeu de repente o imenso desperdício que o seu pudor lhe tido exigido até àquele momento, torturada por um moralismo asfixiante.

A história de Miss Algrave surgiu na cabeça de Clarice Lispector e escreveu-a num repente. Porquê? Ela não sabe dizer. Foi assim!

E não parou até completar a sua arriscada e insubmissa *Via Crucis do Corpo*, composta por doze contos. Ainda tentou assinar com um simpático nome masculino, mas foi forçada a assumir a autoria daquele “lixo”, como alguns críticos lhe chamaram.

Algum tempo depois, na sequência da reedição bilingue pela Assírio & Alvim em 1969 com tradução de Eugénio de Andrade das “Cartas Portuguesas” de Mariana Alcoforado (1669), recordamos as “Novas Cartas Portuguesas” das nossas “Três Marias”, censuradas em 1972 pelo seu “conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública” (PIDE/DGS, 1972). O julgamento das autoras – maciçamente acompanhado pelos mais importantes meios de comunicação internacionais e por manifestações públicas com a participação de pessoas como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras e Iris Murdoch – foi interrompido pela

revolução de 25 de Abril de 1974, tendo sido considerada a 1ª causa feminista internacional pela National Organization for Women.

Este terá sido em Portugal um momento-chave para o arranque geral da luta pela emancipação das mulheres. A propósito, li em *El Sexo y El Espanto* (1994) de Pascal Quignard uma explicação do papel que tem permanecido reservado às mulheres nestes vinte séculos balizados pela civilização romana:

Os romanos consideravam que na união dos esposos o papel primordial correspondia à mulher (casada entre os 7 e os 12 anos), que era quem mais se comprometia no pacto de castitas (e não de virgindade) que fechava com o homem, de quem era em todo o momento a dona, posto que o êxito do coito, os cuidados prodigalizados ao esposo, a criação das crianças e a intendência da domus dependiam essencialmente da sua iniciativa, da sua fecundidade e da sua “maternidade”. Por isso, o “patrocínio” das matronas estava consagrado a uma deusa: Juno Yuga. Por isso, a palavra romana que designa o matrimónio concerne unicamente à mulher. Na sua forma latina, a palavra matrimónio (matrimonium) expressa o dever mãe da mulher, que se transforma em matrona, em “matri-monja” (Quignard, 2005, pp. 21-22).

Em Portugal, muitos homens ainda se referem à sua esposa como “patroa” e muitas mulheres aceitam convictamente essa missão. Mas as que não aceitam já não são perseguidas como bruxas ou prostitutas. E “mulheres que lêem” deixou de ser uma expressão perigosa. Pelo menos, à superfície.

Mário Vargas Llosa disse em 2010, ao receber o Prémio Nobel, que:

(...) tanto como escrever, ler é protestar contra as insuficiências da vida; não passamos sem a ficção porque a vida, tal como é, não nos basta para satisfazer a sede de absoluto. Inventamos ficções para poder viver de alguma maneira as muitas vidas que gostaríamos de ter em vez da única de que dispomos (Vargas Llosa, 2010).

Voltando a Miss Algrave, tememos pelo seu destino, já que parece não querer saber do perigoso mistério que suspeitamos no olhar atento do Deus de Bosch (Fig. 132) Mas há momentos que valem vidas inteiras, instantes cósmicos a que damos todo o valor. Compreendo que Miss Algrave, ingénua apaixonada que evita tomar banho para não tirar de si o gosto de um ser pequeno e pálido, vestido de roxo, com serpentes meigas na cabeça, já faz parte de mim. Quem diria? Clarice Lispector não quis explicar-se nem pediu desculpa – mas algo me diz que Ixtlán foi o estranho nome dado a uma evidência maior e mais verdadeira, que é a do corpo de uma mulher e do seu desejo guerrilheiro.

A salvação não consiste em recusar a experiência da irrealidade, em tratar de imunizar-se frente à fantasia e ao desejo. Se me permitem uma comparação, o ideal seria – como num piano – poder tocar com a direita, em clave de sol, o teclado da fantasia, mais ligeiro e inventivo, e com a esquerda, em clave de fá, o da realidade, mais grave e contínuo, que apela à seriedade dos condicionamentos (Bodei, 2014, p. 122).

Não esquecerei nunca que tanto a realidade como a fantasia nos são indispensáveis, como duas faces da mesma moeda que é a vida.



Fig. 132 – Maria Leitão, o olhar atento do mocho, pormenor da peça *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora.

Acreditavam os Egípcios que a vida humana se desenrolava sob a influência de quatro deidades (Anexo 10), em especial o Daimon, que os gregos antigos mantiveram como espírito tutelar, acompanhando a pessoa desde o seu nascimento e velando pela sua felicidade e bem-estar: *eudaimonia*.

É assim que, como Sócrates, devemos interpretar *daimon*, até que a religião judaico-cristã o transformou num espírito exclusivamente malévolos. Goethe, que terá



sido muito supersticioso, parecia venerar o demónio de uma forma bastante ambivalente, como espírito tutelar tanto como potência do mal, como surge em *Fausto* (Goethe, 2018).

De muitas formas, ao longo dos séculos, o demónio tem sido uma entidade sempre presente, com especial pela sua convivência com as mulheres na perspectiva masculina e religiosa, a justificar preconceitos que se mantêm. O estado de pecado sexual, em que as mulheres existem desde que Eva tentou Adão com uma maçã (Fig. 133), é a mais espantosa forma de perigo e tortura que o Deus único terá criado para dominar a humanidade.



Fig. 133 – Maria Leitão, a maçã símbolo do pecado, pormenor da peça *Prato das Delícias*, 2019: Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora.

O mesmo Deus único que diabolizou qualquer outro “espírito tutelar” que não Ele próprio e os seus exércitos de anjos e arcanjos no céu e da Igreja na terra, a ensombrar a alegria humana.

Talvez tenhamos chegado ao tempo em que possamos dar ao pecado, à felicidade e à alegria um sentido autenticamente humano – e que sejamos capazes de desaprender tantas coisas más que nos cansam e entristecem (Anexo 11).

### 2.13. O PRATO DAS DELÍCIAS – Pétalas, Cor, Aroma e Sabor



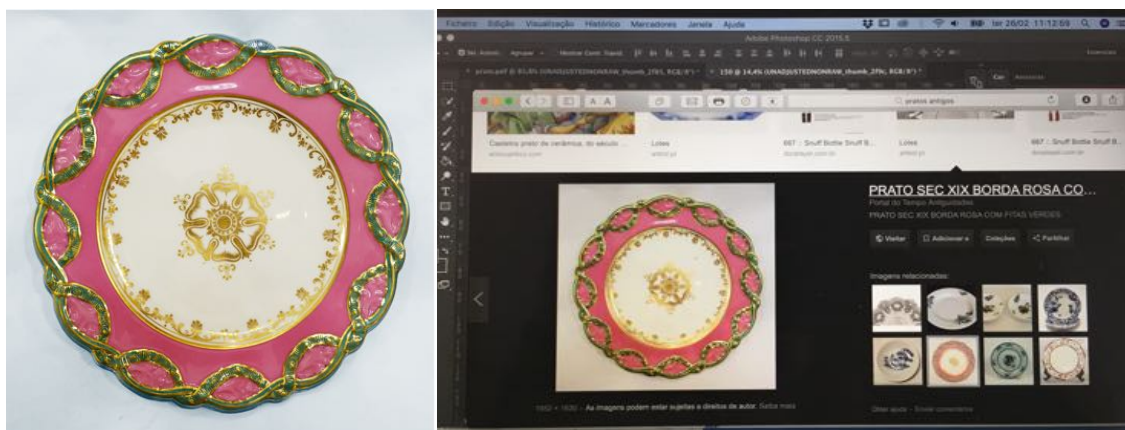
Fig. 134 – Maria Leitão, *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Coleção da autora.



Assim surgiu o *Prato das Delícias*, que adaptou a “quadratura da vida” à arquitectura da sala de exposição (Fig. 134), aproveitando a sua forma para sugerir a circularidade da vida. A peça foi apresentada na exposição “Ramificações. Género na Arte por Jovens Artistas”, em Março de 2019, na Biblioteca do Palácio das Galveias., em Lisboa. Comecei por aproveitar um prato encontrado numa pesquisa online (Fig. 135-137) que invocava a preciosidade de um prato de delícias a que fui depois acrescentando frutas e flores aromáticas, partes do meu corpo, animais sugestivos e fragmentos do Tríptico de Bosch (Figs. 138-143). A aparência do prato acabou por ser totalmente transformada, para que houvesse uma aproximação entre a obra e as paredes da sala de exposição, revestidas de azulejo.



Fig. 135 – Maria Leitão, sala de Exposição *Palacio Galveias*, 2019. Fotografia Digital a cores, 4032 x 3024 px. Coleção da autora.



Figs. 136-137 – Maria Leitão, pesquisa do prato *online* no âmbito da realização da peça *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Coleção da autora.



Figs. 138-143 – Maria Leitão, *Tríptico do Jardim das Delícias*, imagens usadas no *Prato das Delícias*(pormenor). Fotografia digital a cores, 6 x 4032 x 3024 px, 2019.

Destaquei em especial as frutas pela sua cor e dimensões, de óbvio simbolismo erótico, acentuado no *Prato das Delícias* pela desmesura e pela cor, tentação irresistível, impulso vital para saborear. Sabor, saber (Fig. 144).





Fig. 144 – Maria Leitão, frutas irresistíveis, pormenor da peça *Prato das Delícias*, 2019. Fotografia digital a cores 4032 x 3024 px. Colecção da autora.



Fig. 145 – Maria Leitão, primeira experiência *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora.





Fig. 146 – Maria Leitão, prova de impressão em papel *Prato das Delícias* (pormenor), 2019. Colecção da autora.



Fig. 147– Maria Leitão, impressão do *Prato das Delícias* (pormenor), 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora.

Numa perspectiva civilizada, a luxúria é um pecado repugnante contra a dignidade humana. Faz as pessoas comportarem-se como animais, mais concretamente como coelhos, pássaros, cães (Fig. 148), porcos, etc. – com as suas cópulas características. O cio das fêmeas, que as faz aceitar vários machos, conduz ao emprego vulgar de palavras como porca, cadela, cabra como sinónimos de mulheres promíscuas, sendo um reflexo na linguagem comum da forte discriminação social de género ainda existente, não sendo utilizado tais expressões em relação ao desejo e sexualidade masculinos, isto é, em relação a comportamentos que corresponderiam a um hipotético cio dos machos. Somos ensinados a dominar a nossa naturalidade e elevar-nos acima dos desejos básicos. Temos cérebros suficientemente desenvolvidos para poder, como regra, trocar a impressionante velocidade sexual e riqueza reprodutiva dos coelhos por comportamentos mais interessantes.



Fig. 148 – Maria Leitão, fotografia da minha cadela *Cevada* usada no *Prato das Delícias*, 2019. Fotografia digital a cores, 4032 x 3024 px. Colecção da autora.



Fig. 149 – Maria Leitão, *Prato das Delícias* na inauguração da exposição “Ramificações. Género na Arte por Jovens Artistas” em Março de 2019 na Biblioteca do Palácio das Galveias, Lisboa, , 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm. Colecção da autora.

Como em Picadilly Circus, lugar onde Miss Algrave descobria uma nova vida de prazer, Eros estava no centro do Prato e da sala (Fig. 150), aqui representado por uma figura três vezes repetida, triangulo simbólico do destino de Miss Algrave na sua transformação erótica e inevitável risco.



Fig. 150 – Maria Leitão, Eros centro do prato, *Prato das Delícias* (pormenor), 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora.



Nesta instalação pretendia-se interagir com o público (Figs. 151-152 e Figs. 153-154) aproveitando a posição central no pavimento o impacto dimensional e os bombons envolvidos por papel dourado, cartões dourados com frases poéticas (Fig. 155) e pétalas de rosas vermelhas, para reforçar o encantamento e a tentação. Para comer com os olhos.



Figs. 151-152 – Espaço de exposição com a instalação *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora.



Fig. 153 – Espaço de exposição com a instalação *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora.



Fig. 154 – Espaço de exposição com a instalação *Prato das Delícias*, 2019. Impressão digital s/ círculo de lona de PVC, 280 x 280 cm, pétalas, bombons e textos s/ papel. Colecção da autora.



Fig. 155 – Maria Leitão, frases da Clarice Lispector para imprimir em papel dourado, *Prato das Delícias*, 2019. Colecção da autora.



## 2.14. EU, QUE TROTO NERVOSA

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (Lispector, 2012, p. 13).

Eu quero aproveitar esta imagem do útero do “mundo”, de onde todos somos convidados a renascer pela dor do esforço. Todas as coisas vivas têm o “privilégio da dor” (Hegel *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 24).

Como Clarice Lispector, desejo viver intensamente este renascimento. E isso significa estar bem desperta para agarrar o indizível de cada momento. É muito sensual. A realidade intensa é uma droga poderosa. Por vezes, surgem palavras. Noutras, pintamos ou colamos, filmamos e cortamos. Estamos acima do erro, pairamos sobre nós próprias. Parecemos despertar na “madrugada azulada que vem com o seu bojo de passarinhos mas não para uma vida planeada e insuficiente, desgosto a que não nos resignamos (Anexo 12).

## 2.15. O QUE É A VIDA, UMA ILUSÃO?

É certo que tendemos a controlar cada vez melhor as nossas vidas, mas concordamos com Daniel Innerarity que a maior parte do tempo continua a inscrever no registo do *aguentar*, segunda natureza que nos foi dada por tantas mulheres como Florbela Espanca, Virginia Woolf ou Sylvia Plath, que adiaram o suicídio enquanto puderam.

Suportar a solidão, a incompreensão da sociedade, a esmagadora insuficiência da realidade, foi prova da maior coragem, só possível pelo amparo da fantasia poética. Saborear das palavras, vê-las ganhar cor e movimento. Correr atrás das mariposas, fugir da realidade.

Quantos desejos nos assaltam durante o dia! E quantos sonhos, pela calada da noite. De quanta loucura somos capazes enquanto o nosso corpo parece tranquilo (Fig. 156).



Fig. 156 – Maria Leitão, pinturas exploratórias *Jardim de miss Algrave*, 2019. Técnica mista s/ papel 150 x 100 cm. Colecção da autora.

Como aguentar a insuficiência da realidade sem pôr fim à vida? Está aí talvez a causa do paradoxo a que chegou a palavra *ilusión* (Marías, 2012) que na poesia romântica espanhola foi passando de forma de engano ou erro para se aproximar da esperança e do entusiasmo – consolidação do conceito medieval de *aventura* – no momento em que, na Europa do século XVII, se descobre o sentido positivo do sonho e da ficção, não como opostos à realidade mas como *formas de realidade*, precisamente as mais próprias da condição humana (Fig. 157).



Fig. 157 – Maria Leitão, pinturas exploratórias *Jardim de miss Algrave*, 2019. Técnica mista s/ papel de arroz, 138 x 78 cm. Colecção da autora.

“Somos feitos da mesma matéria que os sonhos”, pela mesma altura, em 1611, reconheceu Shakespeare, em *A Tempestade*.

Pouco depois, em 1635, escreveu Calderón de la Barca “La vida es sueño”, da qual citamos célebres estrofes:

(...) estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir solo es soñar;

y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.(...)  
Qué es la vida? Un frenesí.  
Qué es la vida? Una ilusión,  
Una sombra, una ficción  
Y el mayor bien es pequeño:  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños sueños son. (Calderón de la Barca, 2018, pp. 115-116).

Se queremos aguentar a vida sem nos resignarmos a uma normalização triste talvez possamos dar mais espaço de indefinição ou contradição aos seres humanos e adiar decisões que nos possam roubar a alegria. Ou não, talvez a vida não o permita.

A liberdade não é território conquistado ao destino, mas sim uma aliança entre ambos. (...) Preferiríamos sempre a nossa incerta e frágil condição, mesmo a preço de estar ameaçados pela desgraça (Innerarity, 2001, pp. 32-33).

Podemos dizer que o mesmo se passa na vida de uma artista: possibilidade de emoção, transformação e exaltação, aventureiro exercício de liberdade sem rede: elevado risco de se estatelar no chão. Não é para todos!

## Capítulo 3 – IDENTIDADE

### 3.1. IDENTIDADES DÉBEIS

A questão da violência masculina foi tratada por Nancy Huston em 2016 em “Sois belle / Sois fort”, traduzida em 2018 para castelhano (excerto em Anexo 13).

No essencial Nancy Huston propõe a conveniência de educar as crianças, especialmente as masculinas, para desenvolverem “identidades débeis”, no sentido em que estejam marcadas para a criação de consensos e recusa de agressões. Obviamente, Nancy Huston não tem uma personalidade débil, apesar de nos propor a leitura de novelas para abordar os temas mais sérios e uma educação frouxa da identidade de género para combater a respectiva violência. Nenhuma pessoa tem que se “portar como um homem” no sentido mais triste e vulgar da expressão.

Nas angústias da identidade, falta-nos a palavra alma, *anima* – movimento essencial, respiração (do grego *ânemos*) que distingue cada ser vivo – e abrange todas as dimensões da vida: *pathos*, *logos*, *thimos*, *ethos*. *Thimos* e *ethos* simbolizam aspectos da motivação, vontade para ser um entre os outros e ver reconhecida a dignidade própria em equilíbrio com a dignidade de todos.

Presentemente, não damos ao “*thimos*” a importância que merece. Podemos senti-lo como dor pelo não reconhecimento da nossa posição social ou como impressão no meio do peito que espontaneamente nos move para a defesa das causas nobres. Porque há coisas na vida que têm de ser feitas, quaisquer que sejam as consequências que venhamos a sofrer. Assim se manifesta o melhor Eu, o mais autêntico. É interessante saber que, escondido no tórax à altura dessa impressão, temos um pequeno órgão que detém o conhecimento imunológico de todo o corpo, a identidade e o controle das suas fronteiras.

Não agir em momentos cruciais seria negar a própria identidade. E, por cobardia ou pusilanimidade, não ser merecedores de dignidade. Talvez por isso se despediam as donzelas dos seus amados cavaleiros prendendo nas suas roupas raminhos de tomilho, *thymus vulgaris*, planta com fama de lhes fortalecer a coragem na guerra (e afrouxar os ímpetos sexuais).



Presentemente, grandes nações são presididas por homens “megalotímicos” – eleitos democraticamente que, na sua desmesura, ameaçam toda a humanidade e não apenas as mulheres. Quando chegará o momento em que os povos escolherão outro tipo de pessoa menos egocêntrica, com benevolência e sabedoria adequadas à governação?

### 3.2. QUEM SOU EU?

Nós somos conjunto de tudo o que – hereditário ou adquirido – é o nosso corpo, com as suas experiências de vida reais e sonhadas (Fig. 158). Sabemos que algures se pode comprar um passado decente, com múltiplas provas documentais que os autenticam. Sabemos da arte da confabulação, que encanta animadas conversas. Sabemos que em toda a história bem contada há muita imaginação. Somos passado e futuro: imaginados, projectados, desejados, corrigidos, falsificados, expiados. Só por medo e desgosto nos podemos restringir e acomodar à superfície, monotonia imensa, dos dias vulgares e da afrontosa pobreza de realidade das nossas vidas.



Fig. 158 – Maria Leitão, *Jardim de miss Algrave* (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora.

Há, mais funda, uma sede de beleza e de verdade que não é possível saciar em permanência (Fig. 159), que não pode mas também não pode deixar de ser satisfeita *já*, como diz Clarice Lispector:

O instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero de as palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (Lispector, 2012, pp. 14-15).



Fig. 159 – Maria Leirão, *Jardim de miss Algrave* (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Coleção da autora.

Nunca foi minha principal preocupação transformar em narrativa as verdades da existência, cujo fluxo por vezes intenso me parece de outra natureza, feito de calor, aroma, cor, luz, sons – incluindo palavras. São como borboletas que não me esforço por



apanhar mas que admiro na sua dignidade (Fig. 160). Por vezes, marcam muito, demais, fazem sofrer. Não me sinto como Clarice Lispector, que as anotava obsessivamente, consciente de que desapareceriam sem deixar rasto se não fossem captadas nos seus *instantes-já*. Mas identifico-me com a sua incapacidade para viver menos que plenamente.



Fig. 160 – Maria Leitão, *Jardim de miss Algrave* (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Coleção da autora.

A aventura existencial de Clarice, aventura nos limites da linguagem verbal, tornou-se inspiradora para mim. Apetece-me fazer como ela. E é só deixar-me fazer, mover, co-mover, ver (Fig. 161).

Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Plantas, plantas. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura (Lispector, 2012, pp. 15-16).



Fig. 161 – Maria Leitão, *Jardim de miss Algrave* (pormenor), 2019. Manipulação digital, pintura, fotografia, 280 x 50 cm. Colecção da autora.

## Capítulo 4 – A HORA DA ESTRELA

Todas nós, por miseráveis e insignificantes que sejamos, temos a nossa hora: podemos chamar-lhe *A Hora da Estrela* (1977), como esse impressionante último livro de CL, três meses antes de morrer, em que surge mais **selvagem** do que nunca, muitos anos depois de *Perto do Coração Selvagem* (1944), uma das suas primeiras obras conhecidas, com que comecei as minhas próprias indagações

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? quem se indaga é incompleto (Lispector, 2002, p. 18).

Em resumo: CL recorre a um seu alter ego masculino imaginário que conta a história de Macabéa, jovem nordestina de 19 anos a viver no Rio de Janeiro. Órfã, mal se lembrava dos pais, que morreram quando ela era ainda criança. Foi criada por uma tia muito religiosa e moralista, cheia de superstições e tabus que transmitiu à sobrinha. Essa tia tinha prazer mórbido em castigar Macabéa, muitas vezes sem motivo, privando-a da sua única alegria: comer goiabada com queijo à sobremesa. Assim, depois de uma infância sem conforto nem amor, sem amigos nem animais de estimação, Macabéa vai para a cidade com a tia. Apesar de ter estudado pouco e ter dificuldades na escrita, Macabéa faz um curso de dactilografia e consegue emprego a receber menos que o salário mínimo. Após a morte da tia deixa de ir à igreja e passa a repartir um quarto de pensão com quatro empregadas de loja. Macabéa cheirava mal, raramente tomava banho. À noite, não dormia bem com tosse persistente – e azia, por causa do café frio que tomava antes de se deitar e da fome, que ela disfarçava comendo pedacinhos de papel. Coleccionava anúncios de jornais e revistas, que colava num álbum. Em certa ocasião, cobiçou um creme cosmético que preferiu comer em vez de aplicar na pele. Era muito magra e pálida. Vivía de cachorro-quente com Coca-Cola, que comia na hora do almoço, em pé ao balcão ou no escritório em que trabalhava. Não sabia o que era uma refeição quente. Os seus luxos consistiam em pintar as unhas de vermelho, roendo-as depois, comprar por vezes uma rosa e, quando recebia o salário, ir ao cinema, o que a fazia desejar ser estrela de cinema, como Marilyn Monroe. Um dia, Macabéa conhece Olímpico de Jesus, único namorado que teve, também emigrado do Nordeste, onde matara um homem, fugindo para o Rio de Janeiro. Mau carácter e ambicioso, Olímpico



tratava-a muito mal e acabou por trocá-la por Glória, loira oxigenada e cheia de corpo, colega de trabalho de Macabéa. Entretanto, esta descobre que tem tuberculose, mas não percebe a gravidade da doença e não vê necessidade de comprar o medicamento receitado. Aconselhada por Glória, que tem remorsos de lhe ter roubado o namorado, Macabéa consulta uma cartomante. É recebida pela própria Madama Carlota, que impressiona a pobre moça pelo requinte da sua residência e, depois de lhe contar a história da sua vida como prostituta, lê as cartas e informa Macabéa que se iria casar com um estrangeiro rico, que lhe daria todo o amor de que ela precisava. Emocionada, Macabéa atravessa a rua sem olhar e é atropelada por um Mercedes-Benz. Caída na calçada e sangrando, tosse e morre perante inúmeros espectadores que se aglomeram, sem que ninguém a tente socorrer. Havia chegado a hora da estrela.

Rodrigo S.M., o narrador, capta por acaso o olhar de desespero de uma jovem nordestina no meio da multidão. Tornada visível, Macabéa representa a miséria nauseante, causa de mal-estar e culpabilização com que esse narrador fictício passa a lutar a partir daí. CL terá querido mostrar aos seus leitores que a miséria de Macabéa, a Outra que ela representa, faz parte de todos nós e não nos basta saber que existe.

É muito interessante que Macabéa desejasse ser estrela de cinema, como Marilyn Monroe (MM). Por essa altura, CL ainda estaria impressionada com o sofrimento de Marilyn Monroe, com quem se parece ter identificado. Recorro ao *Dicionário Amoroso da Psicanálise* de Elizabeth Roudinesco para compreender MM (Anexo 14).

A celebridade de MM não tinha comparação com ninguém do seu tempo, muito menos com a insignificante Macabéa criada por CL como símbolo de tantas mulheres anónimas e invisíveis, mas não posso deixar de pensar que CL as irmanou na desgraça e na exigência de dignidade que transparece nas suas histórias.

Não suporto meios termos.  
Por isso não me doo pela metade.  
Não sou sua amiga nem seu quase amor.  
Ou sou tudo ou sou nada (Lispector, data desconhecida)

Não me alimento de “quases”  
Não me contento com a metade!  
Nunca serei sua meio amiga, ou  
Seu meio amor. É tudo ou nada (Marilyn Monroe, data desconhecida)

#### 4.1. VÍDEO: “CORACÃO SELVAGEM”

Na Feira de S. João de 2019, de repente, saquei do meu telemóvel para filmar um carrocel a girar continuamente com a figura de MM no centro, naquela posição de impedir o vestido de esvoaçar que se tornou célebre, em contraste luminoso com o céu escuro (Figs. 162-163). Associei o nome de outro carrocel ao lado – “A SELVA” em grandes letras fluorescentes – à vida de MM, aprisionada pela multidão na sua faceta sedutora, apesar de ser muito mais do que isso (Figs. 164-170). Aprisionada pelos seus medos e inseguranças, sem conseguir assumir-se como mais do que um fantasma de si própria, MM comove – só a conseguimos **ver realmente** se entrarmos no ciclo de *Mover-Comover-Ver*, que justifica a indagação.

Enquanto a “hora da estrela” de Macabéa durou um instante, a de MM prolonga-se para lá da sua morte.



Figs. 162-164 – Maria Leitão, os dois fotogramas de cima são do filme realizado na Feira de S. João, 2019. Fotografia digital a cores, 2 x (1920 x 1080 px). O fotograma de baixo pertence ao vídeo *Coração Selvagem*. Vídeo HD, 02:42, cor, som, 2019. Colecção da autora.



Figs. 165-170 – Maria Leitão, fotogramas do vídeo *Coração Selvagem*. Vídeo HD, 02:42, cor, som, 2019. Colecção da autora.

Este vídeo foi projectado na muralha de Évora durante o evento “Évora – Urban Village”, que decorreu de 18 a 21 de Setembro de 2019, organizado pela CME, tendo sido acompanhado pelo seguinte texto encorajador:

Qualquer que seja a fronteira,  
Qualquer que seja a muralha  
Enfrentamo-la com coração selvagem.  
Somos crianças encantadas  
Em cada uma de nós vive Marilyn. E Clarice (Maria Leitão, 2019).

Se não tivesse o telemóvel à mão, naquela noite teria perdido esta oportunidade para registar imagens simbólicas do drama que foi a vida de MM e depois descobrir a cumplicidade de CL com MM. Encanta-me pensar o que teria sido CL com um telemóvel na mão, o que poderiam ser hoje as memórias dos seus *instantes-já*.

Para acentuar texturas e cor, coleí neste vídeo algumas imagens do vídeo *Liquido*, apropriação de *Fuses* de Carolee Schneemann de que já falei atrás. Para mim, estes trabalhos estão interligados e vejo-os em continuidade, bem integrados na minha pessoal indagação sobre a vida da mulher, a concretizar o que diz Teresa Furtado na sua tese de doutoramento:

O vídeo – espelho confessor electrónico – era o suporte ideal para construir um reflexo novo e positivo e um conjunto alternativo de imagens libertadoras. Era o “medium” perfeito para o trabalho autobiográfico, para a tarefa de introspecção e experimentação. Permitia a auto-contemplação e a auto-reflexão, a observação atenta da linguagem do corpo e a entrada no mundo fechado do eu. O vídeo oferecia um modo de reflectir sobre as limitações do quotidiano das mulheres, ensinadas a compartimentar as suas vidas como esposas, mães, amantes, boas ou más raparigas. Por meio do vídeo autobiográfico, as artistas tornaram-se simultaneamente operador de câmara e protagonista, investigador e objecto de análise, entrevistador e entrevistado. Colocadas ao mesmo tempo atrás e à frente da câmara, as mulheres detinham agora o poder de validar as suas próprias vidas (Furtado, 2014, p.102).

Provavelmente, estamos apenas no começo da utilização da videoarte como forma de expressão artística de fácil manuseio e com múltiplas potencialidades (definição, foco, tempo, manipulação das imagens, momento para expor, etc.) que são adequadas a novas formas de inscrição da mulher na vida quotidiana, de forma eminentemente livre, autêntica e criativa, privada ou pública conforme a sua vontade.

## Conclusão

Para muitos, a hora da estrela é a cintilação do momento em que a morte coexiste com a visibilidade. Como uma vela que se apaga em sobressalto final. Uma vida vulgar e invisível pode aí encontrar finalmente a sua justificação. Até esse momento, o corpo inquieto moveu-se e comoveu-se no desejo de ver, perceber, compreender. Ou correu o risco de morrer, como Narciso, na ânsia de mais se admirar a si próprio. De qualquer forma, rapidamente se reintegrará no cosmos – de onde sobressaiu por puro acaso. Pó das estrelas.

A angústia do não-saber acompanha o ser humano durante toda a vida. Essa curiosidade insatisfeita apresenta-se como procura de sentido e de dignidade. Mas não basta a dignidade a que qualquer ser humano tem direito só por existir. Isso não é suficiente para a Vida, razão desta minha indagação, motivo da minha prática artística.

A contemplação do visível coloca-nos entre dois extremos: ora somos esmagados pela impotência face à maravilha infinita do Universo, ora nos apegamos às coisas mais triviais e tememos a mediocridade. Em 1969, quando Clarice Lispector entrevista Pablo Neruda (Revista Bula – Clarice Lispector entrevista Pablo Neruda, [1969] s.d.), à pergunta: “Qual é a coisa mais importante no mundo?”, ele responde: “Tratar para que o mundo seja digno para todas as vidas humanas, não só para algumas”.

A arte é a vida, só faz sentido porque a partilhamos: com os presentes e os ausentes, os reais e os possíveis, os antigos e os futuros. É uma dádiva para todos, aberta a significações e intervenções. Parece-me que seguir livremente a minha intuição e poder-me maravilhar é a melhor forma de viver. Não quero repetir, quero arriscar. Incompleta, indago.

Este meu projecto pessoal foi acontecendo ao longo de muito tempo. Tentar encontrar-lhe uma direcção bem definida seria redutor. Ao longo dos últimos dois anos, estou convencida de que provoqueei as pessoas à minha volta, que as forcei a emocionarse, para delas poder beber. Gostaria muito que se revissem neste trabalho, como se fossem nuvens de onde caem gotas lentas sobre a terra fértil.



Importa dizer finalmente que foi com tremendo esforço que escrevi este relatório, o mais difícil parto da minha vida, obrigada a obedecer às imposições do processo. Mas confesso que, graças a ele, pude rever repetidamente os meus cadernos, registos, fotografias, trabalhos terminados, alguns inacabados, papéis esquecidos. Uma espécie de ruminação contra-natura que me tem posto a explicar e racionalizar a minha postura como artista – com palavras (maravilhosos corpos invisíveis) que em grande parte devo à escrita poética de Clarice Lispector, minha companheira inseparável (trazia comigo sempre um livro dela, por medo de o perder).

Sei um pouco melhor do que falo porque exerci enfermagem durante vários anos, durante alguns dos quais ajudei a partos. Senti o sofrimento das pessoas enquanto cuidava tecnicamente dos seus corpos, mas não tinha ainda a perspectiva da complexidade do corpo, que fui adquirindo através da arte: é infinitamente mais do que aquilo que se vê. Hoje, consigo-o representar de várias maneiras e com diferentes técnicas, valorizo as imperfeições, encontro a sua narrativa de sensações – privadas e públicas, derivadas da inserção social, da injustiça e do preconceito.

Aproveitei dois poemas de Pablo Neruda, em especial “Água Sexual”, água como vida que casei com imagens fluidas do vídeo *Fuses* de Carolee Schneemann. Chamei “Líquido” ao meu primeiro vídeo, em que me apercebo da natureza imprescindível do movimento do corpo em comoção para poder ver mais e melhor – o que me levou imediatamente ao segundo vídeo, a que chamei *Mover-comover-ver* (que relacionei com os objectos familiares de *Ode Às Coisas*, que estava adormecida numa prateleira em minha casa).

Vejo todos os meus trabalhos relacionados entre si. Nestes vídeos já introduzi o meu próprio corpo, o que me levou naturalmente a encontrar Nancy Spero e ganhar coragem para representar o meu corpo nos trabalhos que fiz a partir daí, como me apetecia.

Durante o mestrado, continuei a fazer desenho de modelo nu no Grupo Pro-Évora. Tentei não repetir o que tinha feito anteriormente, prefiro aperfeiçoar pela experimentação do novo, acredito que isso me permite perceber melhor o que estou a fazer.

No Natal de 2018, a minha colega de mestrado Edilaine trouxe-me do Brasil o pequeno grande livro que é *Via Crucis do Corpo* de Clarice Lispector. Fiquei muito impressionada com essa ficção em que compreendi – e depois sempre confirmei em outras obras – a secreta e emocionante compaixão da escritora pelas mulheres, em especial as invisíveis por pobreza, fealdade ou opressão, sem se ter afirmado publicamente como feminista.

Sou casada com um homem quinze anos mais velho e mais culto do que eu, cuja especial afinidade com a sogra é a expectativa de eu lhe pôr boa comida à mesa e de lhe coser os botões. E de me deitar com ele. Tive uma educação patriarcal e assumi todas as funções de filha, esposa e mãe. Tenho o controle total da minha família e da minha casa. É esse o meu poder e a minha escravidão, a armadilha em que caí. Vastas áreas do meu pensamento e as palavras que escolho para me exprimir estão marcadas por esta história. Talvez seja essa a razão pela qual me identifico tanto com Clarice Lispector, em quem reconheço uma voz feminina. Hoje, estou desperta e solidária com a luta pela emancipação das mulheres e pela igualdade de género, com a importância dos movimentos feministas e da desocultação de uma escrita caracteristicamente feminina, mas onde me sinto realmente confortável é no esticar dos limites da liberdade, minha e de todas as mulheres.

Gostei logo do título de *Via Crucis do Corpo*. Estava muito focada no tema “mover, co-mover, ver” e achei que as histórias eram muito visuais, com pistas atractivas. Tal como Miss Algrave, eu queria saborear novas experiências de liberdade e transgressão de limites convencionais - que levaram ao trabalho *O Prato das Delícias* e ao aprofundar da importância dos sentidos na construção do ser-corpo. O assunto tornou-se muito sério para mim. No seguimento directo deste trabalho, iniciei um outro projecto – *O Jardim de Miss Algrave* – de que já mostrei imagens, sobre a vitória da sua libertação pelos sentidos em contraposição com a repressão que intuimos no *Jardim das Delícias* de Bosch.

Todo este percurso – bastante difícil e solitário quando se tratou de começar a escrever – fez-me ganhar mais (ou outra) consciência do meu corpo, de forma muito importante na sua extensão para lá da fronteira da pele – mas também pelo desafio que constituiu perder a vergonha e expor o corpo. Este corpo que já é de outra, com a

mesma identidade oficial mas diferente, mais complexa na sua liberdade, menos certa dos seus limites. Um corpo imerso no mundo, que não prescinde dos *instantes-já*.

Já numa fase adiantada, lembrei-me que tinha lido qualquer coisa de Clarice Lispector sobre Marilyn Monroe, procurei e, com pouco tempo, acabei a ler *A Hora da Estrela*. Ficou evidente que o meu terceiro vídeo teria de ser sobre esse último livro de Clarice, o mais radical.

Desde então, a ideia de “hora da estrela” aparece-me em diversas situações: pode ser o que imagino como único momento digno na vida; noutras vezes, não passa de uma situação cómica. Estou imersa num redemoinho sem fim à vista – novas leituras, novos pensamentos, novas práticas. Emociono-me e corro atrás de mariposas. Um dia, encontrarei a minha “hora da estrela”.

## Bibliografia

### Monografias

- Aboim, S. (2013). *A Sexualidade dos Portugueses*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Agamben, G. (2018 [2015]). *The Adventure* (trad. de Lorenzo Chiesa de “L'avventura”, 2015, notttempo srl). Cambridge: The MIT Press.
- de Assis, São Francisco (1996 [1224]). *Cântico das Criaturas*. Braga: Editorial Franciscana.
- de Azúa, F. (2002 [1995]). *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- de Azúa, F. (2019). *Volver la mirada* (1ª ed.). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Barreno, M. I., Horta, M. T., & Velho da Costa, M. (2010 [1972]). *Novas Cartas Portuguesas* (edição anotada, org. Ana Luísa Amaral). Lisboa: Dom Quixote.
- de Beauvoir, S. (2017 [1949]). *El Segundo Sexo* (9ª ed., trad. de Alicia Martorell de *Le deuxième sexe*, Ed. Gallimard). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bessa-Luís, A. (2008 [2001]). *As Meninas*. Lisboa: Três sinais Editores.
- Bird, J., Isaak, J. A., & Lotringer, S. (2011 [1996]). *Nancy Spero*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Bodei, R. (2014 [2013]). *Imaginar otras vidas. Realidades, proyectos y deseos* (trad. de Remo Bodei de *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, 2013). Barcelona: Herder Editorial, S. L.
- Boom, H. (2018 [2016]). *El Bosco al Desnudo – 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*. (2ª ed., trad. de Catalina Ginard e Marta Arguilé). Madrid: A. Machado Libros.
- Borges, J. L. (1997 [1969]). *Elogio de la sombra* (1ª ed.). Barcelona: Emecé.
- Bornay, E. (2014 [1990]). *Las hijas de Lilith* (8ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bragança de Miranda, J. A. (2012 [2008]). *Corpo e Imagem* (2ª ed.). Lisboa: Nova Vega Limitada.
- Calderón de la Barca (2018 [1635]). *La vida es sueño*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.

- Calvino, I. (2006 [1992]). *Seis propostas para o próximo milénio* (5ª ed. trad. de José Colaço Barreiros de “*Lezioni Americane - Sei proposte per il prossimo millennio*”, 1990, Palomar, s.r.l.). Lisboa: Editorial Teorema.
- Corbacho Jiménez, P., & García González, M. (2018). *Guía de aves del Jardín de las delicias* (1ª ed). España: Libros.com
- Didier-Huberman, G. (2015 [2013]). *Que emoção! Que emoção?* (trad. de Mariana Pinto dos Santos de *Quelle émotion! Quelle émotion?*, 2001). Lisboa: KKYM.
- Giusti, M. (2015). *Disfraces y extravíos. Sobre el descuido del alma*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú S. A.
- Goethe, J. W. (2018 [1829]). *Fausto - Primera parte* (1ª ed., trad. de Helena Cortés Gabaudan do alemão, ilust. de Miquel Barceló). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gotlib, N. B. (1995). *Clarice, Uma Vida que se Conta*. São Paulo: Editora Ática.
- de Gourmont, R. (1923 [1899]). *Ésthetique de la Langue Française* (13ª ed.). Paris: Mercure de France.
- Horta, M.T. (2014). *Meninas* (1ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Hughes, J. C., Louw, S.J., & Sabat, S. R. (2006). *Dementia. Mind, meaning and the person*. Oxford: Oxford University Press.
- Huston, N. (2013). *Reflejos en el ojo de un hombre* (1ª ed., trad. de Noemí Sobregués). Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Huston, N. (2018 [2016]). *Vosotras bellas, vosotros fuertes* (trad. de Antonio Soler de *Sois belle/Sois fort*, 2016). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres - Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia* (1ª ed., trad. por Aurora Echevarría de “A woman looking at men looking at women”). Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Innerarity, D. (2001). *Ética de la hospitalidad*. Barcelona: Ediciones Península S. A.
- de Laclos, P. C. (2002 [1783]). *Da Educação das Mulheres* (1ª ed. portuguesa, trad. de Luís Leitão a partir da edição de Jérôme Millon, Grenoble, 1991 de “L’Education des femmes”). Lisboa: Antígona.
- LeBreton, D. (2010). *Cuerpo sensible* (edição e trad. de Alejandro Madrid Zan). Santiago do Chile: Ediciones/metales pesados.
- LeBreton, D. (2011 [1999]). *Adiós al cuerpo* (2ª Ed). Ciudad de México: La Cifra Editorial. Tradução de Ociel Flores Flores, de *L’adieu au corps* (1999). Éditions Métalié, Paris



- Lispector, C. (1998 [1974]). *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA [Paulo Gurgel Valente e Pedro Gurgel Valente]
- Lispector, C. (1999 [1969]). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Lispector, C. (2000 [1944]). *Perto do coração selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Lispector, C. (2002 [1977]). *A Hora da Estrela*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Lispector, C. (2004 [1967-1973]). *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA [selecção de “*A descoberta do mundo*” (1984), onde foram transcritas todas as suas crónicas publicadas no *Jornal do Brasil*]
- Lispector, C. (2012 [1973]). *Água viva*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Lispector, C. (2016). *Clarice Lispector Todos os contos* (1ª ed., Ed. por Benjamin Moser). Lisboa: Relógio d'Água.
- Lispector, C. (2018). *Clarice Lispector. Todas as crónicas* (1ªEd). Lisboa: Relógio d'Água Editores. [Organizado por Pedro Karp Vasquez].
- Macedo, A. G. (2010). *Paula Rego e o poder da visão*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Macedo, A.G. & Rayner, F. (orgs.) (2011) *Género, cultura visual e performance. Antologia crítica*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Maffei, L. (2019 [2018]). *Elogio da palavra* Lisboa: Edições 70. [tradução por José Serra de *Elogio della parola* (2018). Società Editrice Il Mulino, Bologna].
- Márías, J. (2012 [1984]) *Breve tratado de la ilusión*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Mariño Ferro, X. R. (2016). *Imágenes de la mujer y del hombre – Símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género* (1ªEd). Gijón: Ediciones Trea S.L.
- Martín Garzo, G., & Martín Ortega, E. (2014). *Los siete pecados capitales*. Madrid: La Fabrica.
- Mayayo, P. (2017 [2003]). *Historia de mujeres, historia del arte*. (7ªEd). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moser, B. (2009). *Clarice Lispector. Uma vida* (1ª Ed). Porto: Civilização Editora [título original “*Why this World*”]
- Neruda, P. (1997 [1959]). *Odes to common things* (1ªEd). Canadá: Bulfinch Press. [organização por Ferris Cook e tradução por Ken Krabbenhoft]
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil* (1ªEd). Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S.A.

- Pastor Paris, J. F. (2019) *Femme fatale - imágenes de la bella diabólica* (1ªEd). Madrid: Archivos Vola.
- Quignard, P. (2005 [1994]). *El sexo y el espanto* (4ªEd). Barcelona: Editorial Minúscula [tradução por Ana Becciú de “*Le sexe et l’effroi*” (1994) Éditions Gallimard].
- Reckett, H., Phelan, P. (2012 [2001]). *Art and Feminism*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Roquette, J.-I. & da Fonseca, José. (1863). *Diccionario dos Synonymos - Poetico e de Epithetos - da Lingua Portuguesa*. Paris: em casa de Vª J.-P. Aillaud, Guillard e Cª, livreiros de suas Majestades o Imperador do Brasil e El-Rei de Portugal.
- Rosset, C. (2017 [1999]). *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad* (2ª Ed). Barcelona: Marbot Ediciones. Tradução por Lucas Vermal de “*Loin de moi. Études sur l’identité*” (1999). Éditions de Minuit.
- Roudinesco, E. (2019). *Diccionario amoroso del psicoanálisis* (1ªEd). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Tradução por Alan Pauls.
- Satz, M. (2019). *El alfabeto alado*. (1ªEd). Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema, S.A..
- Schneemann, C. (2002). *Imaging her erotics. Essays, interviews, projects*. Cambridge: The MIT Press.
- Segal, R.A. (2017 [2012]). *50 Relatos Mitológicos - Monstruos, Héroes y Dioses*. Barcelona: Art Blume. Tradução de Maite Rodriguez Fischer e Cristina Rodriguez Fischer de 30-Second Mythology, The Ivy Press.
- Sprenger, J., & Kramer, H. (1968 [1486]). *Malleus Maleficarum - The Hammer of Witchcraft*. London: Marianne Rodker and The Folio Society. Tradução inglesa por Montague Summers.

### **Obras em Antologias**

- Antich, X. (2014). Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo. In A. F. Polanco (Ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Grosz, E. Corpos-cidades. (2003) In A.G. Macedo (Ed.), *Género, cultura visual e performance - Antología crítica*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Gubar, S. (1981). A “Página em branco” e questões acerca da criatividade feminina. In A. G. Macedo (Ed.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (2002). Lisboa: Edições Cotovia, Lda.

- Jones, A.R. (1981). Escrever o corpo: para uma compreensão de L'Écriture Feminine. In A. G. Macedo (Ed.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (2002). Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Polanco, A. F. (2014) Qué mirada sin cuerpo. In A. F. Polanco (Ed.). *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

### **Teses de Doutoramento**

- Furtado, T. (2014). *Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos*. Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Oliveira, M. (2013). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. Universidade do Minho, Portugal

### **Catálogos**

- Museu Nacional del Prado (2016). *El Bosco. La exposición del V centenario*. Madrid: Pilar Silva Maroto.

### **Jornais e Revistas**

- Gilbert, J. (2019, Primavera). Eu só acreditaria num deus que soubesse dançar. *Electra*, nº 5, 74-75.
- Thornhill, J. (2019, Agosto 9). AI and literature: the muse in the machine, *Financial Times, Life & Arts*.

### **Web**

- Altuna, B. (2011 Junho 22). *El don de la alegría*. El País. Consultado a 10-4-2018 em [https://elpais.com/diario/2011/06/22/paisvasco/1308771616\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/06/22/paisvasco/1308771616_850215.html)
- Biblioteca Virtual Universal – Água Sexual, Pablo Neruda (2003). Consultado a 10-4-2018 em <https://www.biblioteca.org.ar/libros/88085.pdf>
- Correia, A. (2001). Paula Rego. Blog Consultado a 10-11-2019 em <https://arlindo-correia.com/060901.html>
- Schneemann, C. (1967). Carolee Schneemann Fuses. Consultado a 10-4-2018 em <http://www.caroleeschneemann.com/bio.html>
- Revista Bula – Clarice Lispector entrevista Pablo Neruda, (s.d.) [1969]. Consultado a 26-09-2019 em: <https://www.revistabula.com/955-clarice-lispector-entrevista-pablo-neruda/>

The Nobel Prize – Discurso de Mário Vargas Llosa, [2010]. Consultado a 26-09-2019 em: [https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas\\_llosa/25185-mario-vargas-llosa-discurso-nobel/](https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas_llosa/25185-mario-vargas-llosa-discurso-nobel/)

### **Imagens**

Fig. 8 - Carolee Schneemann, *Personae: JT and 3 Kitch's*, 1957. Consultado a 23-09-2019 em: <https://www.halesgallery.com/news/461/>

Fig. 32 - Nancy Spero, *The Acrobat*, 1990. Consultado a 23-09-2019 em <https://blogs.umass.edu/arhist391a-kurczynski-2/2018/05/09/nancy-spero-and-the-carnivalesque/>

Fig. 43 - Hieronymus Bosch, *Triptico do Jardim das Delicias*, (1490-1450). Consultado a 24-09-2019 em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

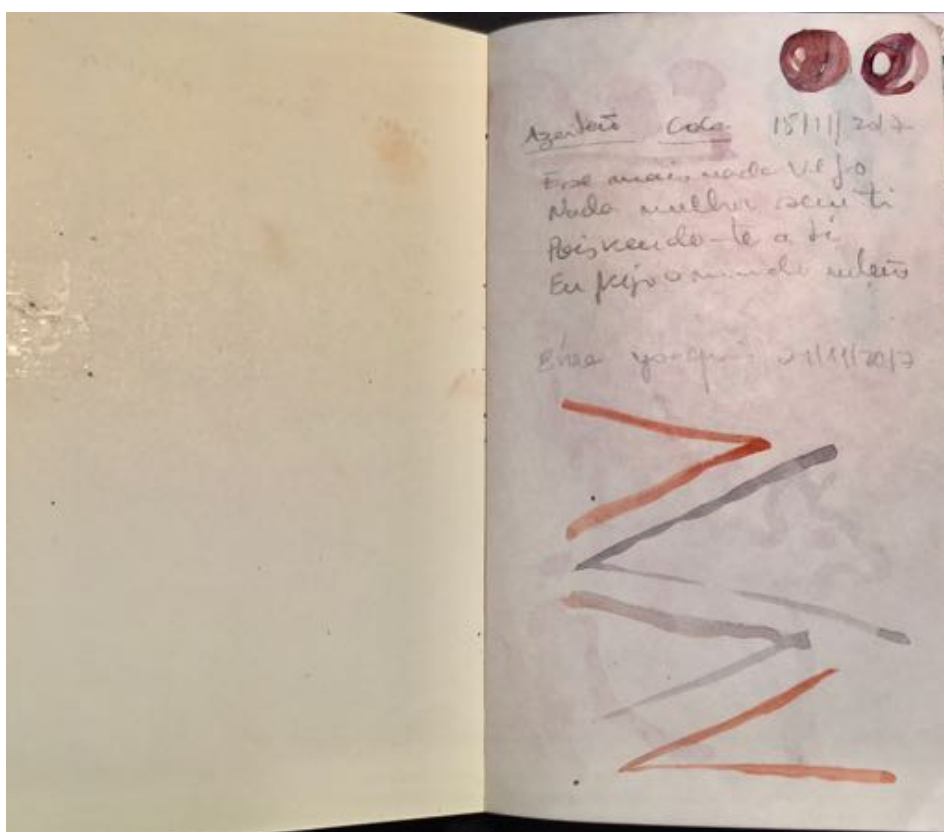
# **ANEXOS**



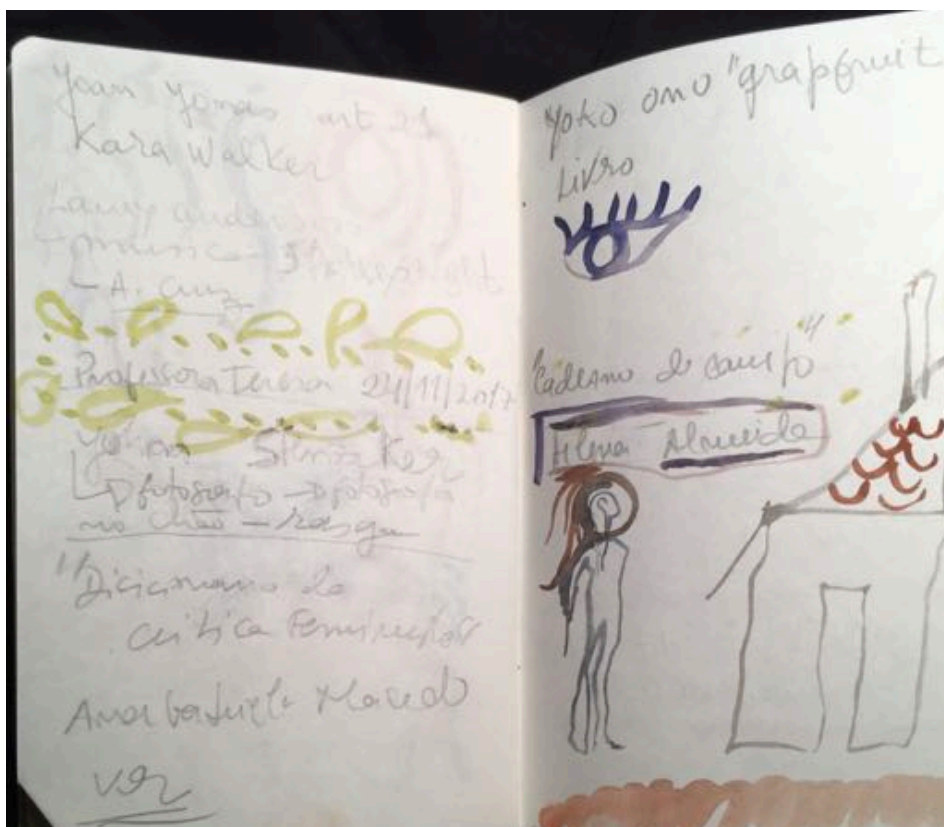
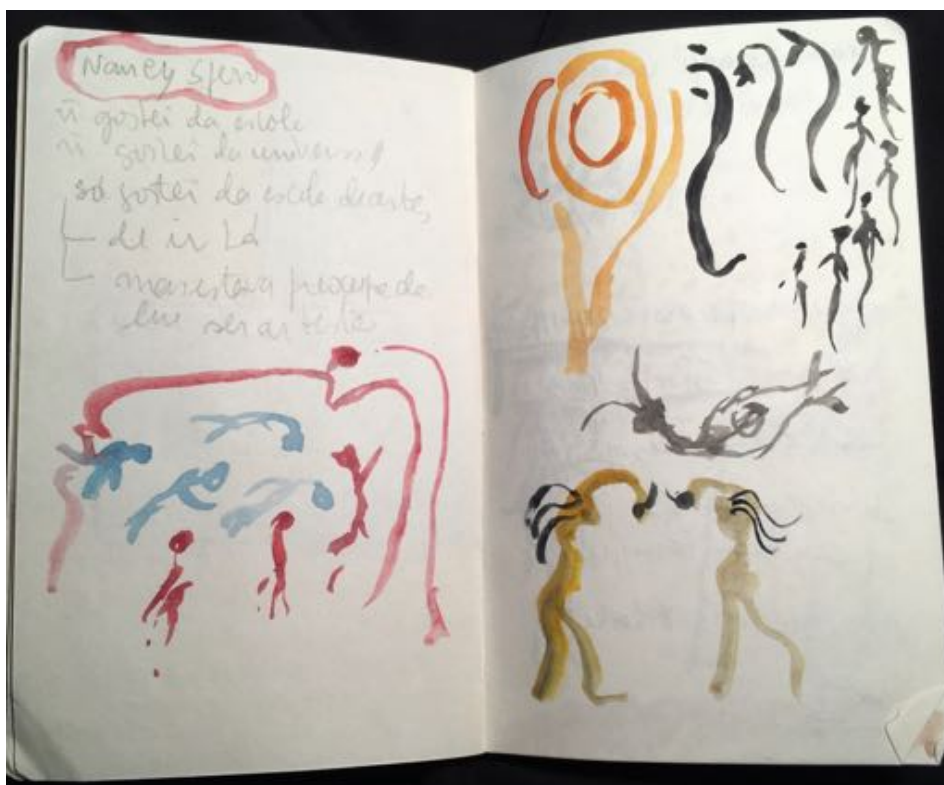
## A.1. OS MEUS CADERNOS



Fig. 171 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora.



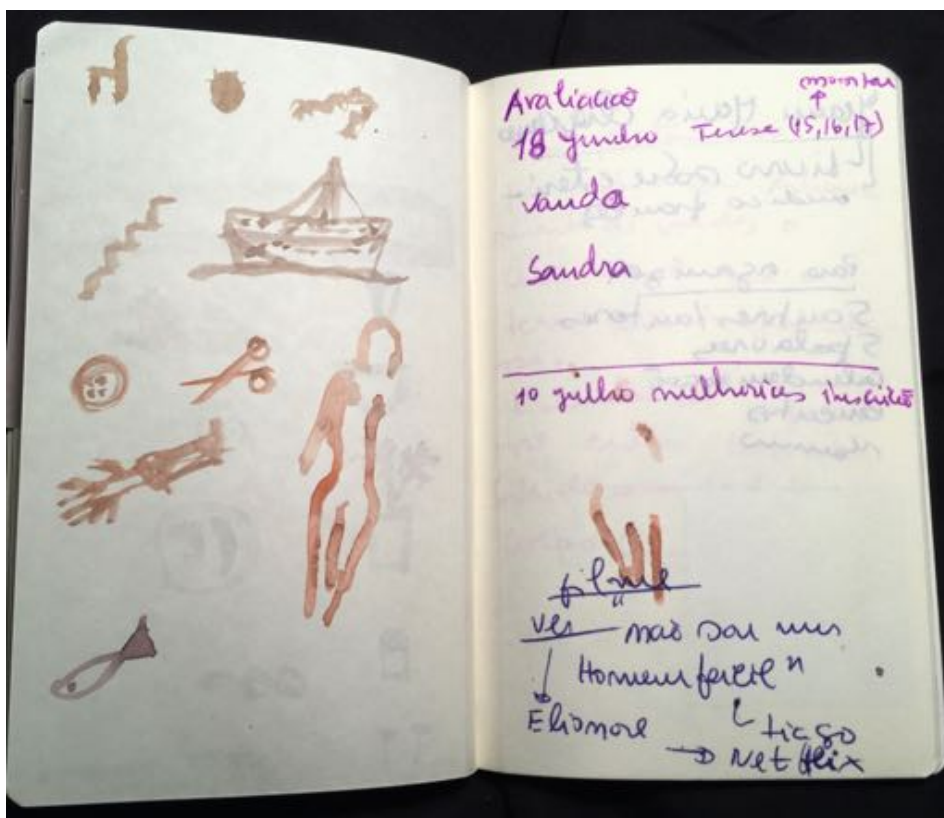
Figs. 172-173 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Coleção da autora.



Figs. 174-175 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Coleção da autora.







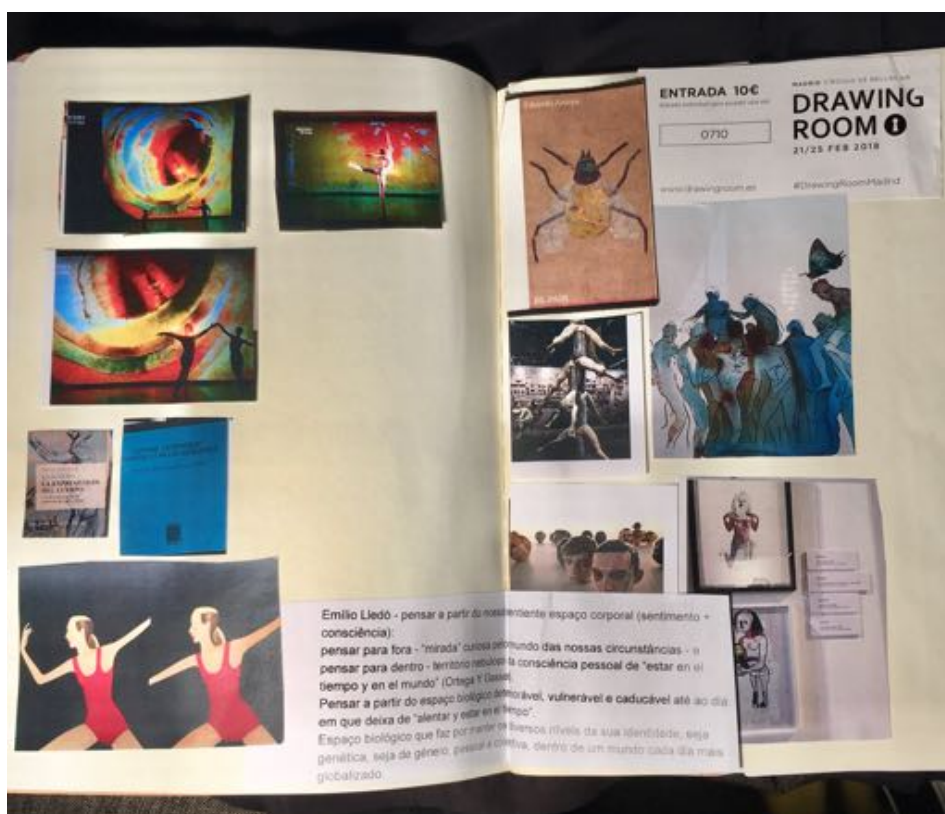
Figs. 178-179 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Coleção da autora.







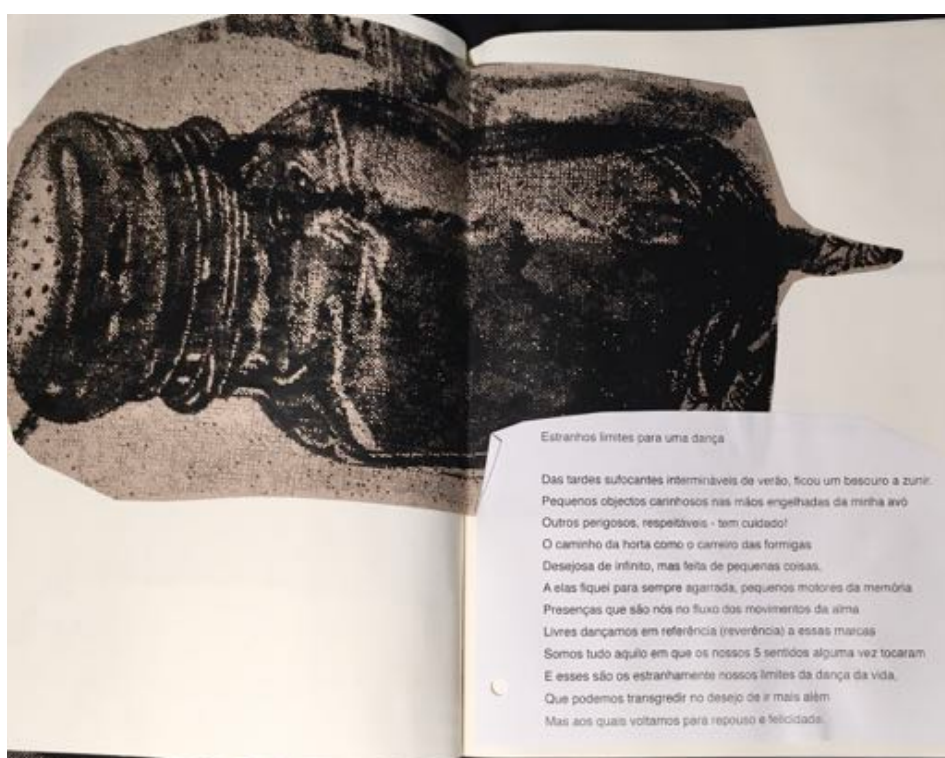
Figs. 182-183 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora.



Figs. 184-185 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Coleção da autora.

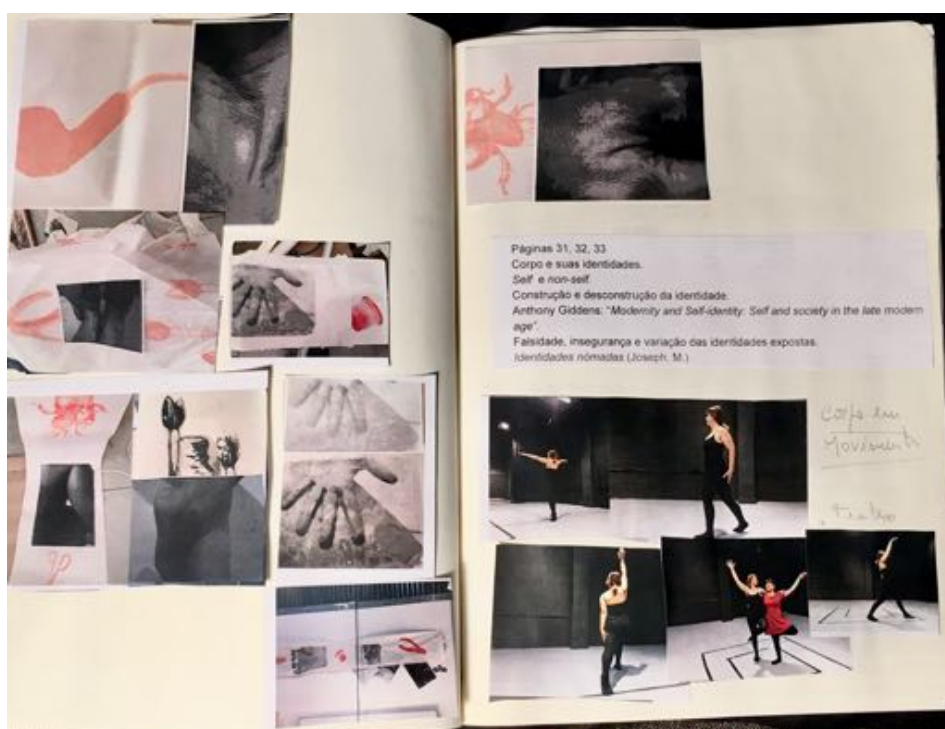
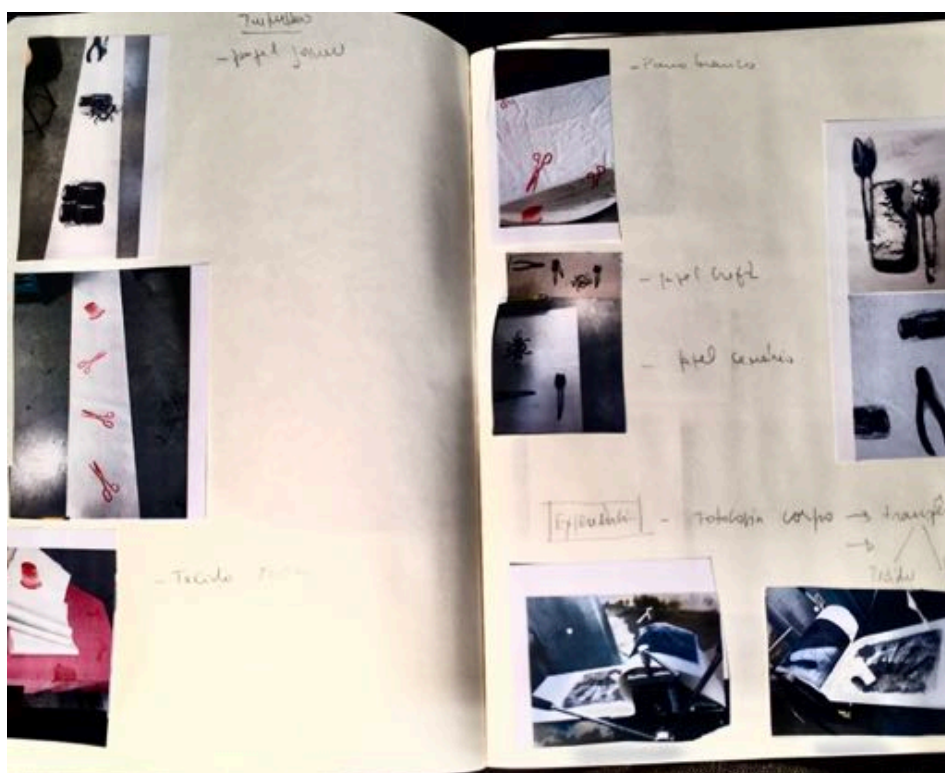




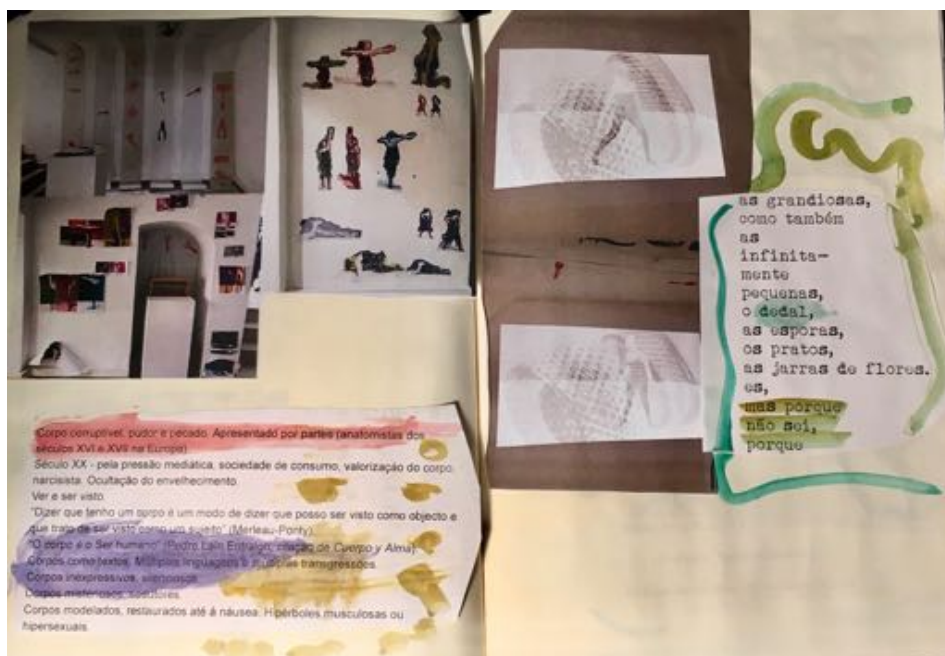
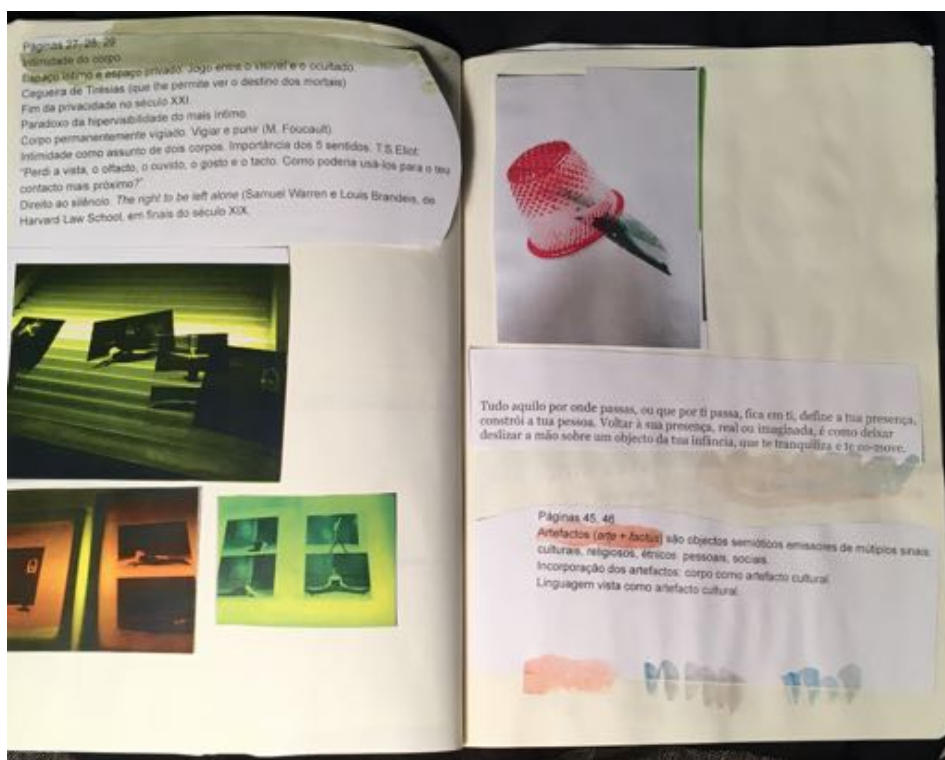


Figs. 188-189 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora.





Figs. 190-191 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora.



Figs. 192-193 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Colecção da autora.



Fig. 194 – Maria Leitão, Cadernos (pormenor), 2019. Coleção da autora.



## A.2. EXPERIÊNCIAS NO ÂMBITO DA MONTAGEM DA INSTALAÇÃO *JARDIM MISS ALGRAVE*



Figs. 195-196 – Maria Leitão, construção semi-esfera em acrílico (Experiências) na oficina plásticos com ajuda do técnico Mestre Sílvio Matos, 2019. Coleção da autora.



Figs. 197-198 – Maria Leitão, desenho (com caneta de acetato) de borboletas em semi-esfera de acrílico 2019. Colecção da autora.





Fig. 199 – Maria Leitão, aparelho movido a pilhas para projecção de semi-esfera com desenho de borboletas, 2019. Colecção da autora.



Fig. 200 – Maria Leitão, Experiências de projecção de desenhos na semi-esfera em acrílico, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.



Fig. 201 – Maria Leitão, Experiências de projecção de desenhos na semi-esfera em acrílico, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.



Fig. 202 – Maria Leitão, Experiências de projecção *Jardim Miss Algrave*, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.



Figs 203-204 – Maria Leitão, Experiências de projecção do vídeo *Coração selvagem*, na parede da cisterna (Colégio Espírito Santo/UÉ), 2019. Colecção da autora.

### A.3. EXPOSIÇÕES E OUTRAS PARTICIPAÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DA PESQUISA

#### A.3.1. Exposição Colectiva Género na arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência



João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira "Palhaço Rico Fode Palhaço Pobre" (2017) performer: Aurora Pinho foto: Alípio Padilha

MNAC - Rua Capelo  
entrada: Condições Gerais

#### GÉNERO NA ARTE. CORPO, SEXUALIDADE, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA 2017-10-20 2018-03-11

Curadoria: Aida Rechen e Teresa Furtado

Os museus não são lugares neutros. Pelo contrário, procuram dar respostas a questões fundamentais para a sociedade. O Género enquanto dimensão identificadora dos indivíduos inclui-se nessas questões.

O Género é uma construção sociocultural da identidade imposta pelas normas sociais com o objetivo de transformar as pessoas em mulheres ou homens e que tem consequências reais nas suas vidas, nomeadamente no acesso à riqueza, ao prestígio e ao poder. Mas a construção destes papéis sociais é simultaneamente uma escolha pessoal que resulta num amplo leque fluido e plural de identidades de género, como a heterossexualidade, o lesbianismo, a homossexualidade, a transsexualidade, a intersexualidade, a bissexualidade, o transgenderismo, entre outras, tornando-se um ato de liberdade, diversidade e expressão individual.

O Género não é algo que as pessoas possuam, mas sim algo que se vai construindo a cada minuto, de forma contínua em todas as situações do quotidiano, em permanente interação com os outros, na forma como os indivíduos pensam, comunicam e atuam.

O corpo, a sexualidade, a identidade e resistência são as dimensões presentes na construção diária do Género que conduzem esta exposição. Procurando desfazer estereótipos relativamente à compreensão do Género, a exposição traz para o espaço museológico a reflexão e o debate sobre a dimensão de Género, a partir de um conjunto de obras de arte dos artistas portugueses Alice Geirinhas, Ana Pérez-Quiroga, Ana Vidigal, Carla Cruz, Cláudia Varejão, Gabriel Abrantes, Horácio Frutuoso, João Gabriel, João Galvão, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Maria Lusitano, Miguel Bonneville, Thomas Mendonça e Vasco Araújo.

Fig. 205 – Cartaz da Exposição Colectiva *Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*. MNC-Chiado, 2017.



### A.3.2. Prémio Arco-Íris 2017, Exposição Género na Arte, Corpo, sexualidade, identidade, resistência, 2017.

O Museu Nacional de Arte Contemporânea foi destacado com um dos Prémios Arco-Íris 2017, pela Associação ILGA PORTUGAL Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo, pela exposição “**Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade e Resistência**” em que participaram os alunos do DAVD, Anésia Manjate, Edilaine Barros, João Amaral, Maria Balbina Leitão e a Prof. Teresa Furtado (curadora da exposição juntamente com a ex-Directora do MNAC, Dra Aida Rechená).



Fig. 206 – Cartaz de divulgação do “Prémio Arco-Íris 2017”, pela Exposição *Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade, Resistência*, 2017.

### A.3.3. Doc Nomads: Workshop de realização de documentários, 2018, Évora.



Fig. 207 – Cartaz *Doc Nomads, Workshop de realização de documentários*, 2018, Évora. Portugal.



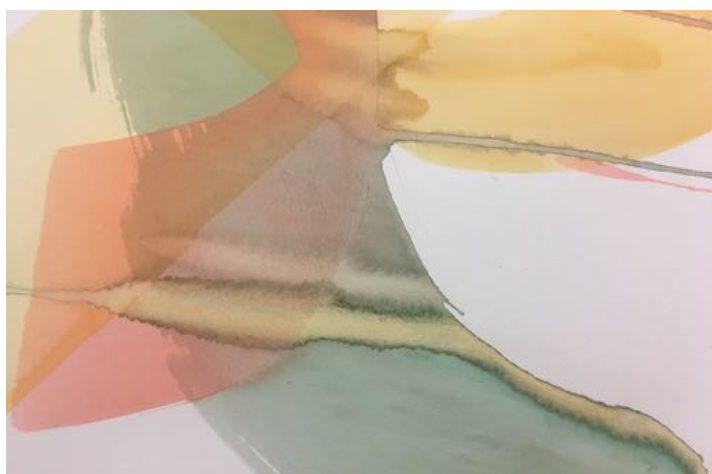
#### A.3.4. Exposição colectiva: Zonar, 2018. Évora, Portugal.



Fig. 208 – Cartaz da Exposição *Zonar*, 2018, Évora, Portugal.

#### A.3.5. Exposição individual: Mover Co-Mover Ver, 2018. Évora. Portugal.

exposição de pintura  
**MOVER CO-MOVER VER**  
de Maria Balbina Leitão



10 setembro a 10 de novembro 2018

INAUGURAÇÃO 16H00

Corredor de acesso à Sala das Bellas Artes

Biblioteca Geral da Universidade de Évora  
Colégio do Espírito Santo

organização



UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
BIBLIOTECA GERAL



UNIVERSIDADE DE ÉVORA  
ESCALA DE ARTES  
CENTRO DE ARTES E CULTURA

Fig. 209 – Cartaz da Exposição *Mover Co-Mover Ver*, 2018, Évora, Portugal.

### A.3.6. Brochura da Exposição Mover Co-Mover Ver, 2018. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Évora. Portugal.



Fig. 210 – Brochura da Exposição *Mover Co-Mover Ver*, 2018, Évora, Portugal.

### A.3.7. Convite Exposição Mover Co-Mover Ver



Fig. 211 – Convite Exposição *Mover Co-Mover Ver*, 2018, Évora, Portugal.

### A.3.8. Workshop de Desenho e Monotipia a Novos alunos



Fig. 212 – Cartaz da Recepção Institucional aos Novos Alunos pela Escola de Artes da Universidade de Évora, 2018, Évora, Portugal.

### A.3.8. Exposição Corpo Nu Desenho, 2018. Évora. Portugal.



Fig. 213 – Cartaz da Exposição *Corpo Nu Desenho*, 2018, Évora, Portugal.

### A.3.9. Exposição Colectiva: ramificações, 2019. Lisboa, Portugal

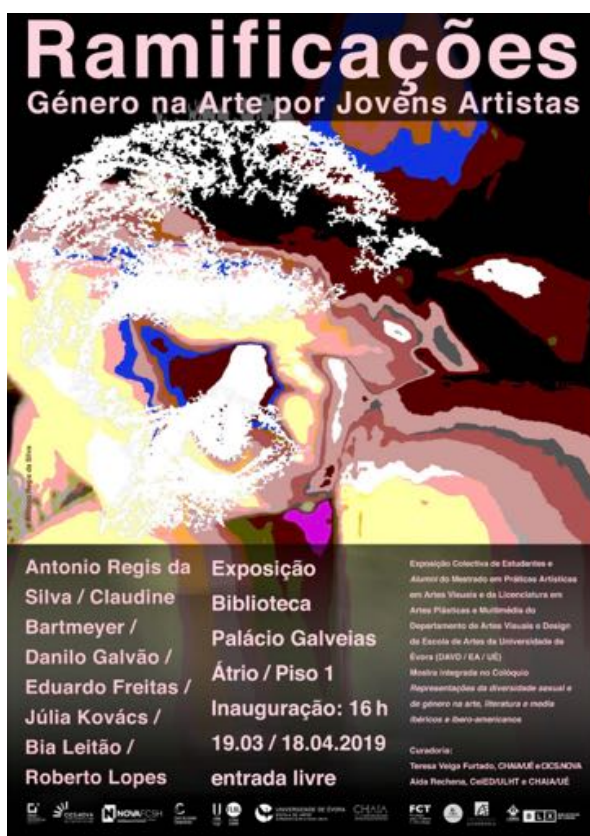


Fig. 214 – Cartaz da Exposição *Ramificações*, 2019. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Biblioteca Palácio Galveias. Lisboa. Portugal.

### A.3.10. Convite da Exposição Ramificações, 2019.Lisboa. Portugal



Fig. 215– Convite da Exposição *Ramificações*, 2019. Imagem digital a cores, 383 x 542 px. Biblioteca Palácio Galveias. Lisboa. Portugal.

**A.3.11. Peça em cartaz de divulgação do colóquio: representações da Diversidade sexual e género na arte, literatura e média ibéricos e ibero-americanos, 2018. Lisboa Portugal.**



Fig. 216 – Peça em cartaz de divulgação do colóquio “Representações da diversidade sexual e género na arte, literatura e média ibéricos e ibero-americanos”, 2019. Biblioteca Palácio Galveias, Lisboa. Portugal.



## **A.4. EXCERTOS DE TEXTOS AUXILIARES**

### **A.4.1. Thornhill, J. (2019, Agosto 9). AI and literature: the muse in the machine, *Financial Times, Life & Arts*.**

Para generalizar heroicamente, todo o arco da literatura mundial se pode resumir assim: escrita sobre deuses, depois sobre reis e rainhas, em seguida sobre pessoas vulgares e, finalmente, sobre nós próprios.

Mas, tendo exaustivamente explorado o divino e praticamente todas as dimensões do humano, estamos a mergulhar fundo numa nova era da história literária: a escrita sobre máquinas. E isto pode pressagiar a mais espantosa evolução de todas: máquinas a escrever sobre humanos e, talvez um dia, máquinas a escrever sobre máquinas.

A literatura, por vezes descrita como emoção cristalizada, contém a própria essência da experiência humana. Então, que significado terá a inteligência da máquina invadir território humano? Será que vai abrir perspectivas excitantes de compreensão e introspecção? Ou apenas vai iluminar a nossa atrofia no esquema cósmico das coisas? (Thornhill, 2019).

### **A.4.2. Lispector, C. (2004 [1967-1973]). *Aprendendo a viver*.**

Sou o que se chama de pessoa impulsiva. Como descrever? Acho que assim: vem-me uma ideia ou um sentimento e eu, em vez de reflectir sobre o que me veio, ajo quase que imediatamente. O resultado tem sido meio a meio: às vezes acontece que agi sob uma intuição dessas que não falham, às vezes erro completamente, o que prova que não se trata de intuição, mas de simples infantilidade (Lispector, 2004, p. 28).

Trata-se de saber se devo prosseguir nos meus impulsos. E até que posso controlá-los. Há o perigo: se reflito demais, deixo de agir. E muitas vezes prova-se depois que eu deveria ter agido. Estou num impasse. Quero melhorar e não sei como. Sob o impacto de um impulso, já fiz bem a algumas pessoas. E, às vezes, ter sido impulsiva me machuca muito. E mais: nem sempre meus impulsos são de boa origem. Vêm por exemplo da cólera. Essa cólera às vezes deveria ser desprezada; outras, como me disse uma amiga a meu respeito, são cólera sagrada. Às vezes minha bondade é fraqueza, às vezes ela é benéfica a alguém ou a mim mesma. Às vezes restringir o impulso me anula e me deprime; às vezes restringi-lo dá-me a sensação de força interna. Que farei então? Deverei continuar a acertar e a errar, aceitando os resultados resignadamente? Ou devo lutar e tornar-me uma pessoa mais adulta? E também tenho medo de tornar-me adulta demais: eu perderia um dos prazeres do que é um jogo infantil, do que tantas vezes é uma alegria pura. Vou pensar no assunto. E certamente o resultado ainda virá sob a forma de um impulso. Não sou madura bastante ainda. Ou nunca serei (Lispector, 2004, pp. 28-29).

#### **A.4.3. Calvino, I. (2006 [1992]). Seis propostas para o próximo milénio.**

(...) Quando iniciei a minha actividade, o dever de representar o nosso tempo era o imperativo categórico de todos os jovens escritores. Cheio de boa vontade, tentei concentrar-me na impiedosa energia que move a história do nosso século, nos seus acontecimentos colectivos e individuais. Procurei captar uma sintonia entre o movimentado espectáculo do mundo, ora dramático, ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventureiro que me impelia a escrever. Em breve me apercebi de que, entre os factos da vida que deveriam ser a minha matéria-prima e a agilidade impetuosa e cortante que eu pretendia que animasse a minha escrita, havia uma diferença que me custava superar com cada vez mais esforço. Talvez só então eu estivesse a descobrir o peso, a inércia, a opacidade do mundo: qualidades que se agarram logo à escrita, se não descobrirmos a maneira de lhes fugir.

Em certos momentos, parecia-me que o mundo estava a ficar todo de pedra: uma lenta petrificação mais ou menos avançada de acordo com as pessoas e os lugares, mas que não poupava nenhum aspecto da vida. Era como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.

O único herói capaz de cortar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa de sandálias aladas, Perseu que não volta os olhos para o rosto da górgona mas só para a sua imagem reflectida no escudo de bronze, tão impressionante como Caravaggio o pintou. E Perseu vem em meu auxílio também neste momento em que já me sentia capturado pela mordada de pedra, como me acontece sempre que tento fazer uma evocação histórico-autobiográfica. É melhor deixar que o meu discurso se componha com as imagens da mitologia. Para cortar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu apoia-se no que há de mais leve, o vento e as nuvens; e fixa o olhar no que só poderá revelar-se-lhe por uma visão indirecta, numa imagem captada num espelho. Sinto logo a tentação de descobrir neste mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do método a seguir ao escrever. Mas sei que todas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam: com os mitos não podemos ter pressas; é melhor deixarmos que eles se depositem na memória, determo-nos a meditar em todos os pormenores, meditar neles sem sairmos da sua linguagem de imagens (Calvino, 2006, p. 17-18).

#### **A.4.4. Giusti, M. (2015). Disfraces y extravíos. Sobre el descuido del alma.**

Num Simpósio sobre “Psicanálise e Saber”, foi-me pedido que participasse numa mesa redonda com uma intervenção sobre o sentido de “saber” em Filosofia, em 10 minutos. Difícil tarefa (...). Poderia pensar-se que nesse lapso de tempo se poderia saborear um prato, embora a sua confecção pudesse levar muito mais tempo... Isto de saborear não é uma mera metáfora, porque saber e sabor são em latim uma mesma palavra. Não só têm a mesma raiz, o que já bastaria para

chamar a nossa atenção, como são, numa ampla gama de usos, a mesma palavra. O próprio dicionário de língua espanhola da Real Academia consigna sob a entrada “saber” como verbo, que é o que mais nos interessa – tanto o significado de “conhecer algo” como o de “ter sabor”. Dizemos, por exemplo: Sabemos que esta massa vai saber maravilhosamente ao Max” ou também: “Oxalá que lhes saiba bem o prato que lhes vou oferecer mas, que eu saiba, isso só se verá no fim”. O mesmo verbo, no mesmo tempo e modo, expressa o saber e o sabor. Afirma-se em todos os manuais que num caso o sentido é literal e no outro é figurado. Mas curiosamente, quando se nos explica o figurado, desaparecem por completo as marcas do sentido literal. Será isto possível ou razoável: ignorar as raízes do sabor no saber? Se o saber é o conhecimento adequado de algo, poderá prescindir-se da conotação, ou do tempero, que o sabor deu a essa metáfora?

Vamos por um momento à primeira frase da Metafísica de Aristóteles. Que melhor livro para falar do saber! A metafísica é, para a filosofia, a forma mais acabada de expressar o sentido do saber; ela é, também se tem dito – outra metáfora reveladora – a catedral do saber. Lemos no início: “Todos os homens desejam por natureza saber”. Retenhamos desta afirmação não só o saber (eidenai) como o desejo (órexis). Porque isso é o que se presume como próprio, natural do ser humano: o desejo de saber. Mas, já que estamos buscando o sentido literal e o figurado, descobrimos que o verbo que Aristóteles usa em grego para nomear o saber é eidenai, o qual, no seu sentido literal, significa mirar/olhar. Saber, em grego, não é portanto saborear mas sim olhar/ver. Não é o paladar o sentido que subjaz ao saber, mas sim o da visão. A palavra eidenai está associada a eidos, ideia, que significa precisamente imagem, figura, forma, ou seja, o objecto da visão. É uma vasta rede semântica construída em torno do exercício do olhar a que levou Erich Auerbach, no seu estupendo ensaio intitulado “A cicatriz de Ulisses”, a sustentar que a cultura grega é uma cultura da vista, diferente da hebreia, que seria uma cultura do ouvido (cultura de escuta de um Deus que não tem imagem). Permitam-me que evoque aqui o livro de Auerbach, Mimesis, onde aparece o ensaio que mencionei, porque é um dos melhores exemplos de sabedoria, de culinária conceptual, na história do Ocidente, um desses livros que mereceriam com justiça acompanhar um naufrago numa ilha solitária...Teoría, em grego, não é outra coisa que contemplação, e com a palavra theorós (digamos: o teórico) se chamava na Grécia ao “espectador”; por exemplo a quem assiste a uma competição num estádio. Por extensão, o teórico ou o sábio, em sentido abstracto, será quem observa ou contempla o espectáculo da natureza ou dos astros com a ideia de decifrar as suas leis de funcionamento.

Os latinos, ao traduzir a frase citada de Aristóteles, querendo nomear com uma palavra ou com uma metáfora o saber, escolheram um verbo associado não à vista mas ao paladar, ao sabor. Deveria isto surpreender-nos nos romanos? Em todo o caso, o que me importa sublinhar é que em ambas as situações a operação do saber parece ser a estilização metafórica de um dos chamados “cinco sentidos” porque, diga-se de passagem, foi nesse contexto que surgiu a ideia de que os sentidos eram cinco. O saber é saber olhar ou saber saborear.

Aristóteles está a falar-nos de um animal, o animal humano, que tem vários sentidos, através dos quais se expressa o seu desejo de saber. Imediatamente depois da frase que citámos da *Metafísica*, a que nos diz que todos os homens desejam por natureza saber, acrescenta como corroboração: “Isso mostra-nos o amor que temos pelos sentidos...e, de entre eles, mais que todos os outros, pelo da vista. É o sentido que preferimos...Preferência grega, naturalmente. Que amamos ou desejamos saber mostra-nos a vivacidade dos nossos olhos, porque no olhar se expressa o deleite que encontramos na contemplação das coisas, a curiosidade para decifrar os seus segredos, o engenho para representar o que vemos.

Mas a visão não é suficiente para aprender. Para isso, para poder aprender, o animal humano, diferente por exemplo das abelhas, precisa do ouvido. Só quem sabe escutar está em condições de reter o que vê, de confrontá-lo, de recordar a sua variedade, de imaginar a sua unidade, também aqui: de saber. Além disso, o animal humano tem outra qualidade distintiva que não pertence à classificação dos sentidos, mas que é sem dúvida completamente sensorial, que é a sua capacidade de falar. Diz-se frequentemente que Aristóteles define o homem como um animal racional. Mas tal não é bem exacto: o que ele diz é que é um animal que possui logos, palavra, em todos os sentidos que isso implica: o figurado da razão, mas também o da conversação, o da poesia, o da efabulação, o da narração de histórias.

Outra das características que demonstram a sua peculiaridade, explica-nos em *De anima*, é que o homem é um animal que tem pálpebras e membranas que cobrem os olhos, o que significa que deve poder fechá-los, abri-los e fechá-los, para ser capaz de ver. Outros animais, como os mochos, têm os olhos sempre abertos, mas à força de ver não conseguem ver ou, como diríamos nós, vêem mas “não a vêem”. O homem, pelo contrário, necessita de deixar de ver para ver e, em qualquer dos casos, pode ou deve escutar e falar, e por certo também rir... É assim que se manifesta o desejo de saber.

Esta espécie de fenomenologia da animalidade humana e de representação da sua educação (da sua paideia) é o que serve de base à ideia grega e latina de saber. O animal humano deve ser moldado, cultivado, por meio de práticas, disciplinas, artes, que desenvolvam a palavra, a vista, o ouvido, o gosto, o saber, de maneira que possa obter-se e afinar-se progressivamente um ideal de vida humana que sirva de referente normativo, o que nesse tempo se chamou *philanthropía* e logo Cícero baptizou com o já lendário nome de *humanitas*, quer dizer, cultivo da humanidade, sentido do humanitarismo. Saber é saber viver. Conceptual e sensualmente, quer seja a partir da vista, do ouvido ou do sabor.

Poderia dizer-se muito mais sobre o saber nesta mesma linha, em especial sobre o desejo que o anima ou por acaso sobre a velha e persistente tentação na história da cultura de impor um só modo de mirar, de ouvir ou de saborear. Mas o tempo desta degustação está a terminar. Espero deveras que este prato lhes tenha sabido bem. Para mim, em todo o caso, foi divertido prepará-lo. E fico-vos agradecido pela vossa atenção, visual, ouvinte e gustativa (Giusti, 2015, p. 53).

#### **A.4.5. LeBreton, D. (2010). Cuerpo sensible.**

A dança desfaz qualquer identidade, rompe os critérios de reconhecimento de si e dos outros. É existência pura, vida anterior ao sentido, mas também profusão de significações. Exploração de possibilidades do corpo, acordos e desacordos dos gestos, deslocamentos dos movimentos, a dança transforma o lugar e desdobra o tempo. A dança é a invenção de um mundo inédito, abertura ao imaginário, em fuga dos imperativos de significação imediata. Cada coreografia constrói o seu próprio relato ou deixa-se levar pelos movimentos dos intérpretes e constrói a sua própria necessidade. O diálogo entre os espectadores e os intérpretes é íntimo, inacessível, múltiplo, nunca fixo no tempo. A dança oferece-se como superfície de projecção. Desenha caminhos de sentido fora de toda a rotina de pensamento. Na dança, o sentido não reside na transparência narrativa dos movimentos do corpo, desdobra-se sempre como um horizonte, não cessa de escapar a todo o intento para capturá-lo. Reinvenção dos braços, das mãos, das pernas, do tronco, dos gestos dos movimentos, dos deslocamentos, mas também do espaço e do tempo, da distância ao outro, da relação entre os indivíduos. A dança é uma linguagem em si mesma, e opera um discurso sobre o mundo ao transformá-lo (Le Breton, 2010, p. 106).

#### **A.4.6. Neruda, P. (1997 [1959]). Ode a las cosas.**

*Oda a las cosas*  
Amo las cosas loca,  
locamente.  
Me gustan las tenazas,  
las tijeras,  
adoro  
las tazas,  
las argollas,  
las soperas,  
sin hablar, por supuesto,  
del sombrero.  
Amo  
todas las cosas,  
no sólo  
las supremas,  
sino  
las  
infinitamente  
chicas,  
el dedal,  
las espuelas,  
los platos,  
los floreros.  
Ay, alma mía,  
hermoso  
es el planeta,  
lleno  
de pipas



por la mano  
conducidas  
en el humo,  
de llaves,  
de saleros,  
en fin,  
todo  
lo que se hizo  
por la mano del hombre, toda cosa:  
las curvas del zapato,  
el tejido,  
el nuevo nacimiento  
del oro  
sin la sangre,  
los anteojos,  
los clavos,  
las escobas,  
los relojes, las brújulas,  
las monedas, la suave  
suavidad de las sillas.  
Ay cuántas  
cosas  
puras  
ha construido  
el hombre:  
de lana,  
de madera,  
de cristal,  
de cordeles,  
mesas  
maravillosas,  
navíos, escaleras.  
Amo  
todas  
las cosas,  
no porque sean  
ardientes  
o fragantes,  
sino porque  
no sé,  
porque  
este océano es el tuyo,  
es el mío:  
los botones,  
las ruedas,  
los pequeños  
tesoros  
olvidados,  
los abanicos en  
cuyos plumajes  
desvaneció el amor  
sus azahares,  
las copas, los cuchillos,  
las tijeras,  
todo tiene  
en el mango, en el contorno,  
la huella

de unos dedos,  
de una remota mano  
perdida  
en lo más olvidado del olvido.  
Yo voy por casas,  
calles,  
ascensores,  
tocando cosas,  
divisando objetos  
que en secreto ambiciono:  
uno porque repica,  
otro porque  
es tan suave  
como la suavidad de una cadera,  
otro por su color de agua profunda,  
otro por su espesor de terciopelo.  
Oh río  
irrevocable  
de las cosas,  
no se dirá  
que sólo  
amé  
los peces,  
o las plantas de selva y de pradera,  
que no sólo  
amé  
lo que salta, sube, sobrevive, suspira.  
No es verdad:  
muchas cosas  
me lo dijeron todo.  
No sólo me tocaron  
o las tocó mi mano,  
sino que acompañaron  
de tal modo  
mi existencia  
que conmigo existieron  
y fueron para mí tan existentes  
que vivieron conmigo media vida  
y morirán conmigo media muerte (Neruda, 1997, pp. 10-16)

#### **A.4.7. Oliveira, M. (2013). Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução.**

Situando-se entre os paradigmas moderno e pós-moderno, a arte feminista enquadrou-se então nesse território da neo-vanguarda que tinha como objectivo integrar a arte com a vida quotidiana, através de meios e práticas artísticas como a performance, a body-art, o vídeo, a fotografia, as instalações, mas também através de uma radical viragem ao nível do conteúdo no sentido do conceito, isto é, da ideia como substituição da mera expressão do génio artístico. Este foi o ponto em que arte deveio política, sendo o feminismo um dos principais motores de tal emergência do político no seio artístico, transformando mesmo radicalmente esta relação sobretudo em três dimensões, como defendem Griselda Pollock e Rozsica Parker em *Framing Feminism* (Parker e

Pollock 1987): o corpo como localização da política, a relação entre linguagem e cultura e a ideologia. O corpo como localização da política, e especificamente o corpo feminino, diz respeito ao desafio a tudo aquilo que “estava condenado a ser não-social, baseado na natureza humana, isto é, a maternidade, a sexualidade, a educação das crianças, o corpo” (Parker e Pollock 1987: 88), mas também à “associação da divisão sexual do trabalho na família e a construção psico-social da feminilidade como terreno privilegiado da opressão das mulheres” (Parker e Pollock 1987: 88), como notam as autoras a partir de Juliet Mitchell (Mitchell, 1971). Concomitante a esta análise das esferas do doméstico e do privado como lugares políticos que emergiram nas práticas artísticas, Pollock e Parker acrescentam que as “as mulheres debateram o controlo do seu próprio corpo, a regulação das suas sexualidades” (Parker e Pollock 1987: 88). De facto, a cultura e a linguagem não estavam ao alcance das mulheres, ou seja, “a falta de termos e conceitos necessários para articular aquilo que é específico da condição das mulheres” e o consequente desafio ao discurso normativo da masculinidade, é identificado como um dos vectores da política feminista, assim como a noção de ideologia, sendo que todos eles são conceitos de difícil articulação com a dimensão estética das obras de arte: “Tornou-se vital desenvolver uma análise da construção social das subjectividades de género através da rejeição da naturalidade associada a definições como feminilidade, masculinidade, as subjectividades das mulheres enquanto mães e cuidadoras” (Rozsika Parker e Pollock 1987) (Parker & Pollock [1987] *apud* Oliveira, 2013, p. 32).

#### **A.4.8. Sprenger, J., & Kramer, H. (1686 [1486]). *Malleus Maleficarum* - The Hammer of Witchcraft.**

A obra *Malleus Maleficarum* foi publicada em 1486 para apoiar a bula papal *Summis desiderantes affectibus* de Inocente VIII emitida em 5 de Dezembro de 1484, imediatamente antes da excomunhão dos leitores de Pico della Mirandola e da nomeação de Torquemada para Grande Inquisidor de Espanha em 1487. Após preâmbulo, o Papa declara, assim justificando dar mais poder aos Inquisidores:

“Chegou ultimamente aos Nossos ouvidos, não sem Nos causar grande mágoa, que em algumas partes do Norte da Alemanha, assim como nas províncias, cidades, territórios, distritos e dioceses de Mainz, Colónia, Trêves, Salzburgo e Bremen, muitas pessoas de ambos os sexos, esquecidas da sua própria salvação e desviando-se da Fé Católica, se abandonaram aos demónios, incubi e succubi, e pelos seus encantamentos, maldições, conjuras e outros recursos de tentação e prática, enormidades e horríveis ofensas, esmagaram crianças ainda no útero materno, assim como crias animais, devastaram o produto da terra, as uvas das vinhas, os frutos das árvores, homens e mulheres, bestas de carga, animais domésticos, assim como animais de todas as espécies, vinhedos, pomares, prados, pastos, milho, trigo e todos os cereais; estas desgraças afligem e atormentam homens e mulheres, bestas de carga, animais domésticos, assim como animais de todas as espécies

com terríveis e pungentes dores e doenças, tanto externas como internas; impedem os homens de consumir o acto sexual e as mulheres de conceber, pelo que nem os maridos podem conhecer as suas esposas nem estas os podem receber; mais e acima disto, com blasfémias renunciam à Fé que é a sua pelo Sacramento do Baptismo e, por instigação do Inimigo da Humanidade, não se coíbem de cometer e perpretar as mais horríveis abominações e repugnantes excessos para perigo mortal das suas próprias almas, pelo que ultrajam a Divina Majestade e são causa de escândalo e perigo para muitos mais.” (Papa Inocente VIII *apud* Sprenger & Kramer, 1968, pp. 18-19) agregada à 1ª edição do *Malleus Maleficarum* (1486).

#### **A.4.9. Agamben, G. (2018 [2015]). The Adventure.**

Quatro deidades presidem ao nascimento de todos os seres humanos: Daimon, Tyche, Eros e Ananke (demónio, sorte, amor e necessidade). As primeiras duas devem ser entendidas como o sol e a lua, porque o sol como fonte de espírito, calor e luz, é a causa e guardião da vida humana e, portanto, considerado o Daimon, ou deidade, daquele que nasce; enquanto a lua é Tyche, encarregada dos nossos corpos, sujeitos às diversas circunstâncias da sorte. O amor é significado pelo beijo, a necessidade por um nó (Saturnalia, Macrobius). A vida de qualquer ser humano deve pagar tributo a estas quatro deidades, a quem não deve tentar escapar ou iludir. Daimon deve ser respeitado porque lhe devemos o carácter e a natureza; Eros porque fecundidade e conhecimento dele dependem; Tyche e Ananke porque a arte de viver envolve um razoável grau de inclinação perante aquilo que não conseguimos evitar. A forma como cada pessoa se relaciona com estes poderes define a sua ética (Agamben, 2015, p. 3).

#### **A.4.10. Martín Garzo, G., & Martín Ortega, E. (2014). Los siete pecados capitales.**

Se tratarmos de buscar um termo que se contraponha ao pecado, aparecem de imediato duas ideias: a felicidade e a alegria. É fiel quem não trai, quem se mantém do lado das suas convicções mais íntimas, quem não claudica perante a tentação do poder. A alegria é, por definição, partilhada; aproxima-nos dos outros e introduz-nos no mundo dos prazeres recíprocos, da felicidade que dá o ver os outros felizes. No fim de contas, talvez a melhor maneira de uma pessoa se proteger do pecado é, precisamente, ser feliz, o que não significa não sofrer mas sim dar sentido a tudo o que se faz, por insignificante que pareça, e encontrar sempre razões para seguir desfrutando em companhia. O pecador seria, neste sentido, um infeliz, quiçá com êxito, reconhecimento e poder, mas incapaz de se aproximar do tesouro que guarda cada pessoa, incapaz de ser surpreendido pelas pequenas maravilhas da vida. Encerrado na sua vaidade ou seu egoísmo, o pecador ignora que o que mais pode dar prazer não é a possessão mas a generosidade e a abertura de espírito; que vive num mundo em

que as coisas se esgotam e se gastam, numa corrida constante para possuir outras novas, mas há outro modo de se relacionar com a realidade, em que nada nem ninguém perde valor, tudo acompanha, o perdido torna-se memória e cada presente é uma caixinha mágica a que pedimos tudo, abertos a encontrar-nos com segredos que não se tocam, palavras que não se roubam e penas e alegrias que nem sequer se suspeitam (Martín Garzo & Martín Ortega, 2014, p. 9).

#### **A.4.11. Lispector, C. (2012 [1973]). Água viva.**

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei” é presente porque eu os digo já.

Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar. Mas agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas: sinto uma voluptuosidade em ir criando o que te dizer. Vivo a cerimônia da iniciação das palavras e meus gestos são hieráticos e triangulares.

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita.

E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo de passarinhos – será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida? E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria (Lispector, 2012, pp. 16-17).

#### **A.4.12. Huston, N. (2018 [2016]). Vosotras bellas, vosotros fuertes.**

Há um debate público sobre a violência humana cheio de todo o tipo de discursos eloquentes e convincentes. Discursos que abordam o tema de ângulos diversos, sempre esclarecedores.

Marx tem razão ao dizer que as causas da violência são económicas. Darwin, que se devem à sobrevivência, Freud que assentam na infância do indivíduo e da espécie, Lévi-Strauss que os grupos se estruturam em volta dessa função sagrada, Naomi Klein que explora as causas



econológicas (interacção permanente no mundo contemporâneo entre economia e ecologia), Alice Miller evocando a memória indelével do corpo, e assim sucessivamente.

Poderiam nomear-se igualmente factores religiosos, climáticos ou demográficos. Tudo isto deve ser tido em conta porque a realidade é múltipla, proteiforme, inesgotável. A linguagem faz o que pode, mas jamais poderá expressar uma realidade tão complexa: ao falar, somos obrigados a dar prioridade a um ponto de vista sobre outro e, ao escolher o primeiro, excluimos o segundo.

Com esta rica panóplia de instrumentos teóricos à nossa disposição, os discursos elaborados ao longo dos dois Séculos das Luzes, poderíamos perguntar-nos o que pode uma escritora acrescentar a este assunto. Vou abordar o tema na minha condição de romancista, já que penso, como Romain Gary, que só a novela pode mostrar-nos até que ponto, numa vida humana, os diferentes factores estão imbrincados, mas também na minha condição de mulher, já que por razões que se tornarão claras adiante, creio estar em melhores condições que os homens para falar sobre as suas debilidades. Porque a violência, ao contrário do que se possa crer, é algo que tem a ver com a debilidade dos homens, não com a sua força.

Para dizer a verdade, a novela também tem uma componente de debilidade. Enquanto os discursos políticos, religiosos, etc., tratam de aglutinar os indivíduos e de consolidar os seus laços com uma finalidade identitária, nada disso tem valor para a novela, que explora o nós, mas nunca o tem como objectivo. Já na primeira novela da história (em 1605), Miguel de Cervantes se dedica genialmente a parodiar os valores heróicos da cavalaria. Qualquer que seja a potência literária de um romancista – Tolstoi, Morrison, Singer, Dostoiévski, McCann, Oates, Dickens, Hugo – o assunto central dos seus livros é sempre a debilidade.

Eu acrescento que “novela” e “mulher” se unem de outra forma: as mulheres são as principais leitoras de novelas. (...) Pelo contrário, é um problema que os homens não tenham sabido ver a debilidade humana explorada na novela. Que preferem a “realidade” pura e dura, tal como julgam encontrá-la, reconhecível e reconfortante, nos ensaios e nas biografias, nos livros de história ou de ciência. Quando se é homem, um verdadeiro homem, broker de bolsa ou mafioso, grande empresário ou pequeno raptador, general da Armada ou futebolista, director de banco ou motoqueiro, “não se tem tempo a perder” com a “litera-floritura”, algo tão pouco viril como o bordado ou a elaboração de marmelada.

O artista aproveita tudo. A mim, tanto me servem a poesia como a novela, os pensamentos de ontem como os de hoje. Na nossa época, quando uma crise cavalga outra, parece-me imprescindível não estar limitada à actualidade, escutar os pensamentos inteligentes que se desenvolveram não apenas há 3 minutos, quer seja sobre o último atentado ou sobre os resultados catastróficos dumas eleições, mas sim os de ontem, de anteontem ou de há dois mil anos. Citarei contemporâneos, amigos filósofos ou poetas de cujo pensamento me nutro desde há muito tempo, mas também de autores de outros lugares e outros tempos.

Para começar, afirmarei que quanto mais sério é um homem, mais perigoso fica. Por “perigoso” quero dizer cercado pelas suas debilidades e portanto susceptível de ser dirigido e dominado por elas. Há alguns anos, tive um encontro em Gaza com um pequeno grupo de escritores, jornalistas e universitários palestinos, todos do sexo masculino. No decurso da refeição, fiz um elogio à identidade débil (noção que me interessa muito). Defendo que, uma vez admitido como indispensável o orgulho identitário, é melhor que este seja continuamente relativizado e que uma forma mais fácil de essa relativização poder acontecer é ler novelas de qualquer origem que nos mostrem tanto os defeitos da nossa cultura como as qualidades das outras. À medida que ia falando, via como as caras dos meus interlocutores mostravam crescente consternação, até que finalmente, em tom compassivo, acabaram por me dizer: “Senhora, se tem uma identidade débil, não será por ser mulher?” (Huston, 2018, p. 45).

#### **A.4.13. Roudinesco, E. (2019). Dicionario amoroso del psicoanálisis.**

(...) Criada por uma mãe esquizofrénica, viveu desde muito cedo a terrível miséria psíquica das crianças abandonadas, deixadas em orfanatos ou lugares como aquele que abandonou aos 16 anos para se casar com James Dougherty. Depois de um segundo casamento com o basebolista Joe DiMaggio, conheceu Arthur Miller, dramaturgo e jornalista, grande figura da esquerda intelectual norteamericana, culpado perante o Congresso por se recusar a denunciar os membros de um círculo literário suspeito de pertencer ao Partido Comunista (...).

Suicida, cheia de sedativos, incapaz de trabalhar de forma regular, doente de angústia e depressão, Marilyn Monroe era uma mulher inteligente, culta, grande leitora de literatura e poesia, que temia acima de tudo ter herdado a loucura da sua mãe e da sua avó. Sentia-se humilhada por a verem como um símbolo sexual, mas não conseguia desfazer-se dessa imagem de si, cujo perfil rejeitava: “Penso que sou um fantasma”, disse em 1959. Trabalhou com os maiores cineastas de Hollywood em algumas películas que são verdadeiras obras primas. (...) Pelo seu erotismo e maneira transgressora de expor o corpo, Marilyn Monroe de forma nenhuma seguia os critérios de classicismo e puritanismo tão característico da arte hollywoodense dos anos 50 e 60. Demasiado moderna para poder seguir as normas, demasiado tradicional para as subverter dentro de um enquadramento rígido, não logrou nem revoltar-se nem submeter-se aos códigos que lhe impunham.

(...) Arthur Miller diria mais tarde: “Para sobreviver, Marilyn teria que ser mais cínica ou estar mais próxima da realidade. Em vez disso, foi como um poeta num beco sem saída tentando dizer os seus versos a uma multidão que lhe arranca a roupa (Roudinesco, 2019, p. 309).

## A.5. CURRÍCULO ARTÍSTICO

Maria Balbina Leitão. Nasceu em 1967, lugar de Alcaraviça, Borba.

### FORMAÇÃO

2017 - Mestrado em Práticas Artísticas. Universidade de Évora.  
Estudos na Universidade de Évora de Design (2011 a 2015) e Artes Visuais, variante Pintura (desde 2015)  
2007 - Licenciatura em Arquitectura Paisagista. Universidade de Évora.  
1987- Curso de Enfermagem

### Prémios/ Títulos recebidos

O Museu Nacional de Arte Contemporânea foi destacado com um dos Prémios Arco-íris 2017, pela Associação ILGA PORTUGAL Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo, pela exposição Género na Arte. Corpo, Sexualidade, Identidade e Resistência, em que participaram os alunos do DAVD, Anésia Manjate, Edilaine Barros, João Amaral, Maria Balbina Leitão e a Prof. Teresa Furtado (curadora da exposição juntamente com a ex-Directora do MNAC, Dra Aida Rechená).

### Residências artísticas e outras participações

Residência Artística Cisterciense em S. Bento de Castris Setembro 2014, Évora.

Colaboração em parceria da Universidade de Évora com a Fundação Eugénio de Almeida de 23 Abril a 6 de Maio 2017, no acompanhamento da artista Marinella Senatore, na preparação da montagem e realização da *‘Évora Procession’*, no âmbito da exposição *Boa-Sorte com os teus esforços naturais, combinados, atrativos e verdadeiros*.

Participação Organização de Concurso de Artes para Estudantes de Belas-artes e Multimédia *GÉNERO NA ARTE. CORPO SEXUALIDADE, IDENTIDADE, RESISTÊNCIA* - com a COORDENAÇÃO de Aida Rechená (Directora do MNAC-Chiado, investigadora CHAIA) e Teresa Veiga Furtado (Directora do curso de Mestrado em Práticas Artísticas do DAVD/EA/UE investidora CHAIA), 2017-2018

Workshop de Desenho e Monotípia a alunos de artes integrado na Recepção institucional aos novos alunos de artes (2018-19) 20.10.2019. Escola Artes. Universidade Évora.

Workshop realizadores Margarida Cardoso e Tiago Hespanha (ULHT), de workshop de realização de documentários *Doc Nomads – Timelines* que tiveram como resultado a produção de 4 documentários sobre Évora. A realização esteve a cargo dos alunos do Mestrado Doc Nomads – Documentary Film Direction, da ULHT, e dos cursos do DAVD/EA/UE (Adriana Pereira, António Régis da Silva, Bia Leitão, Daniela Alvarinho, Danilo Galvão, David Silva, Inês Marcos, Júlia Kovács, Lourenço Alves, Maria Castanho, Tiago Gonçalves), CL/UE, 29.10-09.11.2018.

Peça em cartaz de Divulgação do Colóquio: Representações da Diversidade sexual e género na arte, literatura e média ibéricos e ibero-americanos , 2018. Lisboa, Portugal

### **Exposições Individuais**

*Mover Co-Mover Ver*, Corredor de acesso à Sala das Bellas Artes da BGUE- 2018. Évora.

### **Exposições Colectivas**

Actividade permanente no Grupo Pró-Évora (Núcleo de Desenho de Modelo) desde 2012. Évora.

Exposições:

*Corpo Nu Desenho*, Novembro 2013

*Corpo Nu Desenho*, Novembro 2016

*Corpo Nu Desenho*, Junho 2017

*Corpo Nu Desenho*, Dezembro 2018

Colaboração e participação na *INCLUARTE*:

Participação e dinamização de actividades na I feira da Intervenção Precoce de Évora, Abril, 2016, Évora.

Exposição conjunta itinerante:

- Museu de Évora (Dezembro 2015), Évora.
- Palácio D. Manuel Évora (Fevereiro 2016), Évora.
- Paços do Concelho de Arraiolos (Maio 2016), Arraiolos.
- Direcção Regional da Educação Évora (Setembro 2016), Évora.
- Centro Cultural do Redondo (Novembro 2016),
- Fórum Cultural Transfronteiriço de Alandroal (Dezembro 2016), Alandroal.
- CCDRA de Évora (Fevereiro 2017), Évora.
- Centro Cultural de Campo Maior (Março 2017), Campo Maior.
- Fundação Inatel (Maio 2017), Évora.

*Técnicas de Impressão/Gravura*, na Galeria T10 Colégio dos Leões, Universidade de Évora, 2015, Évora.

*Cartografias (Re)inventadas*, Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora, 2016, Évora.

*Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas Contra a Violência Doméstica*, exposição dos alunos do DAVD/EA/UÉ, realizada no âmbito das Comemorações do *V Aniversário da Escola de Artes*, CL/UÉ, Évora, 11.05.2015. Apoio: CHAIA/UÉ.

*Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência contra as Mulheres*, dos alunos do DAVD/EA/UÉ, e de jovens da Chão dos Meninos - Associação de Amigos da Criança e da Família, Pousada de Juventude de Évora, Évora, 24.11.2016 a 07.01.2017. Disponível em:

<https://www.facebook.com/100014086634926/videos/146790559133831>

*Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência contra as Mulheres*, dos alunos do DAVD/EA/UÉ, e de jovens da Chão dos Meninos – Associação de Amigos da Criança e da Família, NOVA FCSH, Lisboa, 08.03-08.04.2017. Apoio: DJD/CME e ONVG/CICS.NOVA NOVA FCSH.

*Violência no Namoro – Parte I, CES/UÉ, e Violência no Namoro – Parte II, ESEJD/UÉ*, dos alunos do DAVD/EA/UÉ. Organização: EA/UÉ e ECS/UÉ. Evento integrado no VII Aniversário da Escola de Artes da Universidade de Évora, Maio 2017.

*Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência contra as Mulheres*, dos alunos do DAVD/EA/UÉ, Colégio Mateus de Aranda (CMA/UÉ), 13-20.10.2017. Evento integrado no Colóquio Internacional *Violência doméstica: olhares sem fronteira*. Organização: EA/UÉ e ECS/UÉ.  
Furtado, Teresa Veiga; Reaes Pinto, Paula; Maldonado, Paulo; e Silva, Ana Rita (Eds.) (2017). *Do Silenciamento à Reacção: Práticas Artísticas para a Eliminação da Violência Contra as Mulheres*. Évora: CHAIA/UÉ/FCT. [Depósito Legal: 418459/16. ISBN: 978-989-8550-39-2].

CAOS, Galeria INATEL, 2017, Évora.

*Zonar*, Exposição dos projectos dos alunos de mestrado do DAVD/EA/UÉ, Espaço Junto ao café Arcada na Praça do Geraldo ,10.05.2018 - 31.05.2018, Évora.

*Mover- co-mover- ver*, corredor de acesso à Sala das Bellas Artes, Biblioteca geral da Universidade de Évora, 10.9.2018 - 10.11.2018, Évora.

*Ramificações: Género na Arte por Jovens artistas*, mostra colectiva de alunos do DAVD/EA/UÉ, átrio da Biblioteca Palácio Galveias, Lisboa, 19.03-16.04.2019. Evento integrado no Colóquio *Representações da diversidade sexual e de género na arte, literatura e media ibéricos e ibero-americanos*. Organização: CHAM/UNL, CEC/UL, CEC/UL, CHAIA/UÉ, CeIED/ULHT.

*Festival Urban Village Évora*, Projecção Vídeo, Setembro 2019, Évora

### **Obras em acervo público**

Universidade Évora (Reitoria), Évora.

Grupo Pró Evora, Évora.

### **Contacto**

[bialeitaol@gmail.com](mailto:bialeitaol@gmail.com)

93 408 46 58